

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dottorato di Ricerca in Architettura
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura
XXVI Ciclo di Dottorato

Tesi svolta in co-tutela con:
École Pratique des Hautes Études (EPHE) de Paris
École doctorale N°472
Mention “Histoire, Textes et Documents”

Stile. Teoria e prassi nell'opera di Viollet-le-Duc
Style. Théorie et pratique dans le œuvre de Viollet-le-Duc

Presentata da: dott. arch. Andrea Serrau

Coordinatore Dottorato: prof. Annalisa Trentin

Relatori: prof. Giovanni Leoni, prof. Jean-Michel Leniaud

Correlatori: prof. Andrea Ugolini, prof. Marc Fumaroli

Settore concorsuale di afferenza: 08/E2 – Restauro e Storia dell'Architettura

Settore scientifico disciplinare: ICAR/18 - ICAR/19 (prevalente)

Esame finale anno 2014

Abstract

Per Viollet-le-Duc lo “stile” «è la manifestazione di un ideale fondato su un principio» dove per principio si intende il principio d'ordine della struttura, quest'ultimo deve rispondere direttamente alla *Legge* dell'“unità” che deve essere sempre rispettata nell'ideazione dell'opera architettonica.

A partire da questo nodo centrale del pensiero viollettiano, la presente ricerca si è posta come obiettivo quello dell'esplorazione dei legami fra teoria e prassi nell'opera di Viollet-le-Duc, nei quali lo “stile” ricorre come un *fil rouge* costante, presentandosi come una possibile inedita chiave di lettura di questa figura protagonista della storia del restauro e dell'architettura dell'Ottocento.

Il lavoro di ricerca si è dunque concentrato su una nuova lettura dei documenti sia editi che inediti, oltre che su un'accurata ricognizione bibliografica e documentaria, e sullo studio diretto delle architetture.

La ricerca archivistica si è dedicata in particolare sull'analisi sistematica dei disegni originali di progetto e delle relazioni tecniche delle opere di Viollet-le-Duc. A partire da questa prima ricognizione, sono stati selezionati due casi-studio ritenuti particolarmente significativi nell'ambito della tematica scelta: il progetto di restauro della chiesa della Madeleine a Vézelay (1840-1859) e il progetto della Maison Milon in rue Douai a Parigi (1857-1860).

Attraverso il parallelo lavoro di analisi dei casi-studio e degli scritti di Viollet-le-Duc, si è cercato di verificare le possibili corrispondenze tra teoria e prassi operativa: confrontando i progetti sia con le opere teoriche, sia con la concreta testimonianza degli edifici realizzati.

A partire da questo lavoro sistematico di confronto, emergono una serie di elementi inediti e di considerazioni originali nell'opera del maestro francese. In primo luogo, il concetto di “stile” costituisce chiaramente l'elemento di sintesi della teoria e della pratica costruttiva viollettiana, come metodo operativo ma anche come strumento di osservazione della realtà architettonica, che permette di individuare i principi su cui fondare il progetto sia che si tratti di un restauro sia che si tratti un progetto *ex novo*.

L'analisi parallela delle sue opere teoriche e progettuali ha evidenziato come esse procedano, nell'evoluzione della produzione di Viollet-le-Duc, di pari passo e strettamente legate l'una all'altra: il suo metodo progettuale è fondato sull'elaborazione di un sistema fatto di masse e di corpi che hanno una propria logica funzionale e di equilibrio statico e le sue composizioni si fondano su gerarchie di parti autonome strettamente connesse fra loro, che permettono alle architetture il raggiungimento della migliore funzionalità strutturale; i suoi scritti, sia quelli a carattere tecnico che quelli a carattere divulgativo-scientifico, accompagnano e sostanziano le opere costruite, al tempo stesso fornendo loro una solida base teorica e traendo dalla loro sperimentazione gli spunti per ulteriori elaborazioni.

Résumé

Selon Viollet-le-Duc, le “style” est la «manifestation d'un idéal établi sur un principe», où avec principe l'on entend le principe de structure qui doit satisfaire directement la loi d'unité, et cette dernière doit être toujours respectée lors de la conception d'une œuvre d'architecture.

À partir de cet élément crucial de la pensée de Viollet-le-Duc, ce travail a pour objet d'explorer les liens entre théorie et pratique dans l'œuvre de l'architecte français, où le “style” représente un “fil rouge”, et même une possible clef de lecture pour mieux interpréter ce protagoniste dans le domaine de la restauration et de l'architecture du XIX^{ème} siècle.

Le travail c'est concentré sur une nouvelle lecture des documents, soit publiés soit inédits. Davantage je me suis basé sur une soignée reconnaissance bibliographique et documentaire, et sur l'étude des architectures.

La recherche des archives s'est dédiée en particulier à l'analyse systématique des dessins originaux de projet et des relations techniques des œuvres de Viollet-le-Duc. À partir de cette première reconnaissance, ont été sélectionnés deux cas- étude considérés particulièrement importants en ce qui concerne la thématique choisie: le projet de restauration de l'église de la Madeleine à Vézelay (1840-1859) et le projet de la Maison Milon en rue Douai à Paris (1857-1860).

À travers le parallèle travail d'analyse des cas-étude et des écrits de Viollet-le-Duc, on a cherché vérifier les possibles correspondances entre théorie et pratique en vigueur: en confrontant les projets soit avec les œuvres théoriques, soit avec le témoignage concret des édifices réalisés.

À partir de ce travail systématique de comparaison, on voit une série d'éléments inédits et des considérations originaux dans l'œuvre du maître français. Avant tout, le concept de “style” constitue clairement l'élément de synthèse de la théorie et de la pratique constructive de Viollet-le-Duc, comme méthode en vigueur, mais aussi comme instrument d'observation de la réalité architectonique, qui permet d'identifier les principes sur lesquels fonder le projet dans le cas de restauration et dans le cas d'un projet ex-novo.

L'analyse parallèle des ses œuvres théoriques et des ses projets, a mis en évidence leur processus, dans l'évolution de la production de Viollet-le-Duc, strictement liées l'une à l'autre: sa méthode dans le projet, se base sur l'élaboration d'un système fait de masses et de corps qui ont une propre logique fonctionnelle, et sur un équilibre statique et ses compositions se fondent sur des hiérarchies de parties autonomes strictement liées entre elles, lesquelles permettent aux architectures d'atteindre la fonctionnalité structurelle meilleure. Ses écrits, soit ceux de type techniques soit ceux de vulgarisation scientifique, suivent les œuvres construites, au même temps elles fournissent une base théorique solide tirant de leur expérimentation des occasions pour des nouvelles élaborations.

Ringraziamenti

Durante lo svolgimento di questa ricerca ho ricevuto sostegno, incoraggiamento e consigli da molte persone, amici, colleghi e studiosi. Ogni aiuto è stato a suo modo utile e mi ha permesso di raggiungere questo obiettivo. Desidero ringraziare tutti di cuore, anche se non riuscirò ad indicare tutti per nome.

Ringrazio in modo particolare i miei tutors, il prof. Giovanni Leoni e il prof. Jean-Michel Leniaud, per la profonda passione trasmessami e per le indicazioni datemi durante il percorso dei tre anni della ricerca.

Ringrazio il prof. Marc Fumaroli, per tutto quello che mi ha insegnato. Ringrazio per i preziosi consigli il prof. Andrea Ugolini, e spero che prima o poi riuscirò a perdonarlo di aver incoraggiato il mio interesse per il restauro fin dagli anni della laurea.

Ringrazio per le preziose indicazioni la professoressa Micaela Antonucci, che mi ha molto consigliato e guidato durante la stesura del testo.

Ringrazio i professori del Dipartimento di Architettura e i membri del Collegio del Dottorato in Architettura per la loro disponibilità, in particolare il prof. Valter Balducci e la prof.ssa Annalisa Trentin.

Ringrazio i colleghi della scuola dottorale per aver condiviso gioie e dolori, fatiche e soddisfazioni di questa esperienza.

Ringrazio tutti coloro che lavorano presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli studi di Bologna e presso l'École Pratique des Hautes Études (EPHE) di Parigi, che in questi anni mi hanno aiutato: con particolare affetto penso ai pazienti bibliotecari, archivisti, responsabili di musei e monumenti francesi.

Ringrazio infine soprattutto le persone che mi sono state vicine: grazie a loro ho potuto vivere serenamente questa importante esperienza. Ringrazio di cuore la mia famiglia, che è stata sempre pronta ad aiutarmi supportandomi in ogni occasione, e gli amici che ho conosciuto grazie alla scuola dottorale, che costituiscono una delle eredità più care di questi anni.

a Francesca

Un architetto deve, soprattutto, essere paziente.
E. E. Viollet-le-Duc, 1873

Stile. Teoria e prassi nell'opera di Viollet-le-Duc
Stile. Théorie et pratique dans le œuvre de Viollet-le-Duc

Sommario

5	Introduzione/Introduction
15	Parte Prima
17	1. Teoria dello Stile
19	1.1 Origine e uso del termine “stile” nella cultura occidentale
27	1.2 Viollet-le-Duc e l’influenza delle teorie dell’Evoluzionismo nell’architettura
43	1.3 Il termine “stile” nella cultura architettonica francese ottocentesca
51	1.4 La trattazione del concetto di “stile” negli scritti di Viollet-le-Duc
59	1.5 Stile come verità dei materiali e della struttura
67	1. Théorie du Style
69	1.1 <i>Origine et usage du terme "style" dans la culture occidentale</i>
77	1.2 <i>Viollet-le-Duc et l'influence des théories de l'évolution sur l'architecture</i>
89	1.3 <i>Le terme “style” dans le domaine de l'architecture française du XIXe siècle</i>
95	1.4 <i>Le concept de “style” dans les textes de Viollet-le-Duc</i>
103	1.5 <i>Le “style” en tant que vérité des matériaux et de la structure</i>
111	Parte Seconda
113	2. Premessa alla prassi dello “stile”
117	2.1 Il restauro della chiesa della Madeleine a Vézelay
137	2.2 Il progetto di Casa Milon in rue Douai a Parigi
151	2.3 La centralità dello “stile” come ordine costruttivo
157	2.4 Interpretazione dei principi dell’architettura medievale come prassi operativa
165	Parte Terza
167	3. Teoresi della prassi
171	3.1 Lo “stile” in <i>Instruction pour la conservation, l’entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrale</i>
183	3.2 “Stile” nella relazione di progetto per la Madeleine a Vézelay (1873)
193	3.3 “Stile” in <i>Histoire d’une maison</i> (1873)
211	Conclusioni/Conclusion
	Apparati
229	Cronologia della vita e delle opere di Viollet-le-Duc
237	Regesto documenti e disegni
297	Bibliografia generale

Introduzione
Introduction



Introduzione

L'architettura, secondo la voce del celebre *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, redatta dall'architetto, ingegnere e scrittore Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) negli anni 1854-1868, si compone di teoria e di pratica¹. La teoria è costituita, da un lato, da regole ascrivibili alle tradizioni e ad elementi di carattere storico ed empirico, e dall'altro da formule scientifiche, dimostrabili, assolute, indubitabili e sovrastoriche. La pratica è «l'applicazione della teoria ai bisogni», cioè la capacità di piegare l'arte e la scienza ai fattori contingenti, quali il luogo, i materiali, il clima, gli usi di un'epoca storica.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc nasce nel 1814 a Parigi da una famiglia borghese e cresce in un ambiente in contatto con le più aggiornate tendenze culturali. Sin da giovanissimo la sua indole appare subito caratterizzata da un sostanziale anticonformismo e da un'esibita insofferenza per le istituzioni accademiche: per questi motivi, egli decide di intraprendere la carriera di architetto non seguendo i canali tradizionali accademici, ma formandosi attraverso lo studio autonomo e l'esperienza sul campo.

Egli lavora infatti come architetto sin dalla giovane età continuando per tutta la vita la sua opera tra restauri e nuove architetture: tra i più significativi, si citano la Basilica di Vézelay, la Cattedrale di Nôtre-Dame e la Basilica di Saint-Denis a Parigi, il castello di Pierrefonds e la cittadella di Carcassonne oltre alla Maison Milon e Maison Courmont.

Durante gli anni Trenta dell'Ottocento, egli conosce alcuni personaggi centrali nella sua formazione, tra i quali l'archeologo e politico Ludovic Vitet e lo scrittore Prosper Mérimée, e studia architettura viaggiando molto sia in Francia che in Italia. Il vasto patrimonio di conoscenze acquisito attraverso

¹ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, B. Bance e A. Morel, Paris 1854-1868, vol. I, p.116, voce *Architecture*.

queste esperienze viene da lui raccolto in numerosi scritti, tra i quali emerge il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854-1868).

L'attività di Viollet-le-Duc nell'ambito del restauro è stata oggetto di un gran numero di studi e ricerche, così come i suoi importanti scritti teorici hanno avuto un'eco straordinaria; mentre i progetti *ex-novo* hanno avuto meno successo, anche se comunque considerati fra le architetture francesi più significative del XIX secolo.

Esaminando la cospicua produzione bibliografica sull'opera di Viollet-le-Duc, fino ai più recenti studi sull'architetto francese di Eugenio Vassallo (1992), Jean-Michel Leniaud (1994), Bruno Foucart (1997) ed Arnaud Timbert (2005, 2008), si nota come un aspetto ancora poco evidenziato ed analizzato sia quello relativo alla sua capacità di formulare un metodo che, nell'ambito della teoria architettonica, si basa sull'universalità dei principi d'ordine costruttivo e funzionale, dedotti dalla conoscenza pratica attraverso i restauri e l'indagine archeologica della storia, quale attitudine formativa di una prassi architettonica orientata verso la caratterizzazione dello "stile".

La presente ricerca è incentrata dunque sull'analisi del significato e delle applicazioni del concetto di "stile" nel rapporto fra teoria e prassi progettuale nell'opera dell'architetto francese: si vuole evidenziare come, attraverso la sua vasta produzione teorica e pratica, egli costruisca un metodo innovativo e multidisciplinare, supportato dalla conoscenza della storia e da una profonda padronanza tecnica e costruttiva.

La ricerca è costruita a partire dall'indagine del complesso sistema di relazioni che Viollet-le-Duc aveva con la colta società dell'epoca, di confronto e di opposizione a un tempo. Lo studio si è poi concentrato su una nuova lettura di documenti editi ed inediti, e di progetti poco conosciuti, grazie ai quali è stato possibile comprendere lo "stile" e l'abilità dell'architetto nell'operare con la materia e le nozioni teoriche.

Per giungere a questo obiettivo, il lavoro di analisi si è indirizzato sia su di un'accurata ricognizione bibliografica e documentaria, sia sullo studio diretto delle architetture viollettiane. La ricerca archivistica si è concentrata in particolare sull'analisi sistematica dei disegni originali di progetto e delle relazioni tecniche dei lavori di Viollet-le-Duc conservati presso la *Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine* di Parigi, istituzione che custodisce la più ampia raccolta di materiali viollettiani. Qui si sono presi in esame in maniera più sistematica i materiali relativi a due casi-studio ritenuti particolarmente significativi: il progetto di restauro della chiesa della Madeleine a Vézelay (1840-1859) e il progetto della Maison Milon in rue Douai a Parigi (1857-1860).

La ricerca intrapresa si struttura dunque in tre parti distinte: la prima parte² è

² Redatta anche in francese come da accordi di co-tutela.

incentrata sull'analisi del significato di "stile" nella cultura architettonica francese dell'Ottocento ed in particolare in due opere cardine della produzione teorica di Viollet-le-Duc: il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* (1854-1868) e gli *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872). La seconda parte si concentra sulla ricerca delle modalità di traduzione operativa del concetto di "stile" nei due casi-studio selezionati. L'ultima parte della ricerca è finalizzata a ritrovare e verificare le possibili corrispondenze tra teoria e prassi attraverso l'analisi dei progetti, confrontandoli con le opere teoriche di Viollet-le-Duc e con la concreta testimonianza degli edifici realizzati.

Per Viollet-le-Duc lo "stile" «è la manifestazione di un ideale fondato su un principio» dove per principio si intende il principio d'ordine della struttura, quest'ultimo deve rispondere direttamente alla Legge dell'"unità" che deve essere sempre rispettata nell'ideazione dell'opera architettonica.

A partire da questo nodo centrale del pensiero viollettiano, la presente ricerca si è posta come obiettivo quello dell'esplorazione dei legami fra teoria e prassi nell'opera di Viollet-le-Duc, nei quali lo "stile" ricorre come un *fil rouge* costante, presentandosi come una possibile inedita chiave di lettura di questa figura protagonista della storia del restauro e dell'architettura dell'Ottocento.

Introduction

L'architecture, telle qu'elle est définie dans l'article du célèbre Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, rédigé par l'architecte, ingénieur et écrivain Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) entre 1854 et 1868, se compose de théorie et de pratique.³ La théorie comprend, d'une part, des règles issues des traditions et d'éléments de nature historique et empirique, et, d'autre part, des formules scientifiques, qui peuvent se démontrer, absolues, incontestables et invariables. La pratique est «l'application de la théorie aux besoins», en d'autres termes, l'aptitude à plier l'art et la science aux facteurs contingents tels que le lieu, les matériaux, le climat, les mœurs d'une époque historique.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc naît en 1814 à Paris au sein d'une famille bourgeoise, et il grandit dans un contexte qui lui permet d'entrer en relation avec les courants culturels les plus modernes de son époque. Dès le plus jeune âge, sa personnalité est marquée par un esprit anticonformiste et par une claire intolérance vis-à-vis des institutions académiques. C'est pourquoi, il décide de commencer sa carrière d'architecte en dehors du parcours académique traditionnel, à travers une formation autodidacte et la pratique sur le terrain.

En effet, il commence très jeune à travailler comme architecte, et pendant toute sa vie il suit de nombreux travaux de restauration et de construction. Parmi ses œuvres principales, l'on peut citer: la Basilique de Vézelay, la Cathédrale de Notre-Dame et la Basilique de Saint-Denis à Paris, le château de Pierrefonds et la cité de Carcassonne; de plus, Maison Milon et Maison Courmont.

Pendant les années trente du XIX^{ème} siècle, il connaît des personnages

³ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, B. Bance e A. Morel, Paris 1854-1868, vol. I, p.116, voce *Architecture*.

cruciaux pour sa formation, comme par exemple l'architecte et politicien Ludovic Vitet et l'écrivain Prosper Mérimée. En outre, il étudie l'architecture pendant des voyages à travers la France et l'Italie. Le large bagage de connaissances acquis au cours de ces expériences est recueilli par l'architecte dans de nombreux écrits, parmi lesquels on remarque le Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle (1854-1868).

Le travail de Viollet-le-Duc dans le domaine de la restauration a fait l'objet de plusieurs études et recherches, et ses écrits de théorie ont également trouvé un écho extraordinaire, alors que ses projets de réalisations nouvelles ont obtenu moins de succès, néanmoins, ils sont considérés parmi les œuvres les plus représentatives de l'architecture française du XIX^{ème} siècle.

En analysant l'ensemble de la production bibliographique relevant de l'œuvre de Viollet-le-Duc, et même les textes les plus récents comme ceux de Eugenio Vassallo (1992), Jean-Michel Leniud (1994), Bruno Foucart (1997) et Arnaud Timbert (2005, 2008), l'on peut remarquer qu'il y a un aspect qui n'a pas encore été suffisamment analysé et mis en évidence: Viollet-le-Duc est parvenu à élaborer une méthode qui, dans le domaine de la théorie de l'architecture, est fondée sur l'universalité de principes constructifs et fonctionnels, tirés de l'expérience pratique à travers les travaux de restauration et la recherche archéologique, telle que formation pour une pratique de l'architecture orientée vers la caractérisation du "style".

Cette recherche a pour objet l'analyse du sens et des applications du concept de "style" en ce qui concerne le rapport entre théorie et pratique du projet dans l'œuvre de l'architecte français: le but est celui de souligner que, par sa dense production théorique et pratique, il est arrivé à développer une méthode novatrice et pluridisciplinaire, soutenue par une profonde connaissance de l'histoire et par une solide compétence technique et de la construction.

Ce texte est construit à partir de l'analyse du système complexe de relations entre Viollet-le-Duc et la société intellectuelle de l'époque, caractérisé par le débat et la contestation vis-à-vis de la culture de son temps. Ensuite, l'étude se concentre plus particulièrement sur une nouvelle lecture de documents publiés ou inédits et de projets qui sont peu connus, qui nous ont permis de mieux comprendre le "style" et l'habileté de l'architecte à maîtriser la matière et les notions théoriques.

Pour atteindre ce but, l'analyse a été orientée aussi bien vers une importante recherche bibliographique et documentaire, que vers l'étude directe des œuvres d'architecture de Viollet-le-Duc. La recherche d'archives s'est concentrée tout particulièrement sur l'analyse systématique de dessins originaux de projets et de notices liées aux travaux menés par l'architecte, qui sont conservés à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine de Paris, où l'on peut trouver le plus important rassemblement d'œuvres de Viollet-le-Duc. Notamment, nous avons étudié de façon systématique et détaillée les

documents concernant deux exemples principaux: le projet de restauration de l'église de la Madeleine à Vézelay (1840-1859) et celui de la Maison Milon dans la rue Douai à Paris (1857-1860).

Bref, ce travail comprend trois parties différentes: la première⁴, consacrée à l'analyse du sens de "style" dans l'architecture française du XIX^{ème} siècle, et notamment dans deux œuvres majeures de théorie de Viollet-le-Duc, c'est-à-dire le Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle (1854-1868) et les Entretiens sur l'architecture (1863-1872); la deuxième, qui aborde les modalités de traduction opérationnelle du concept de style dans les exemples choisis; enfin, la dernière partie, qui vise à trouver et à vérifier les analogies possibles entre théorie et pratique à travers l'analyse de projets, comparés avec les textes théoriques de Viollet-le-Duc, en plus de l'observation concrète des édifices réalisés.

Selon Viollet-le-Duc, le "style" est la «manifestation d'un idéal établi sur un principe», où avec principe l'on entend le principe de structure qui doit satisfaire directement la loi d'unité, et cette dernière doit être toujours respectée lors de la conception d'une œuvre d'architecture.

À partir de cet élément crucial de la pensée de Viollet-le-Duc, ce travail a pour objet d'explorer les liens entre théorie et pratique dans l'œuvre de l'architecte français, où le "style" représente un "fil rouge", et même une possible clef de lecture pour mieux interpréter ce protagoniste dans le domaine de la restauration et de l'architecture du XIX^{ème} siècle.

⁴ Écrit aussi en français comme des accords de co-tutelle.

Parte Prima

1. Teoria dello Stile

1.1 Origine e uso del termine “stile” nella cultura occidentale

Il termine “stile”, parola che designa oggi generalmente le modalità estetiche e tecnologiche di composizione di un oggetto, è in realtà polisemico e presenta molti altri significati: lo si impiega infatti tanto in funzione tassonomica quanto per sottolineare gli aspetti di caratterizzazione estetica.

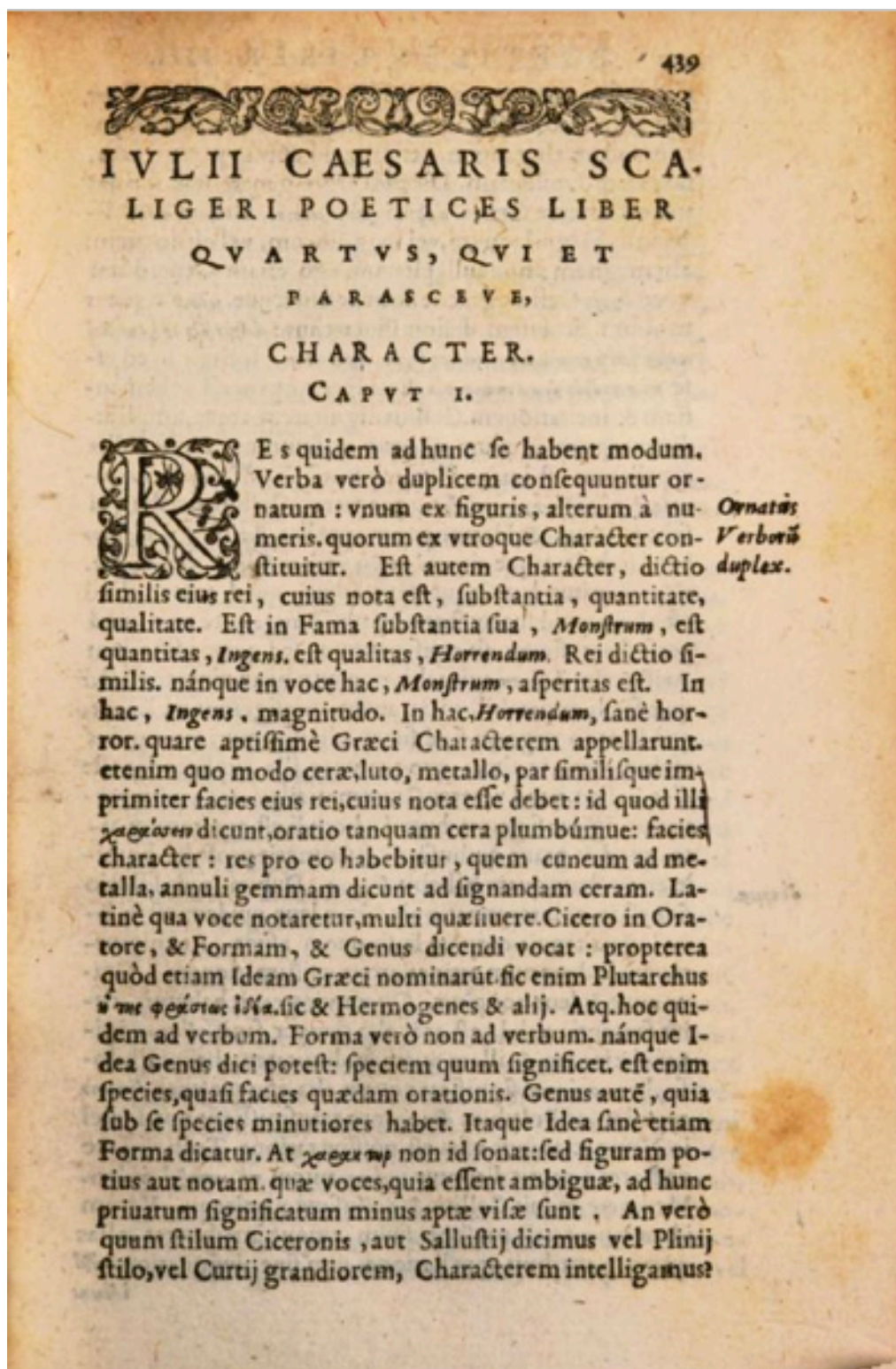
Inoltre, esso riguarda tanto le caratteristiche singolari della composizione quanto quelle generali di un'intera epoca, tanto il registro del discorso quanto la forma dell'esposizione. Infine, di questo termine si fa anche un uso traslato: come quando si parla ad esempio di “stile di pensiero”, “stile di vita”, “stile di governo” ecc.

Tutti questi significati ed usi del termine (a volte molto diversi tra loro e affatto riconducibili ad un denominatore comune) sono da ritrovare dalla sua etimologia. L'italiano “stile” deriva infatti dal latino *stilus*⁵, probabilmente connesso con *stimulus*, nel senso di “pungolo”.

Lo *stilus* era infatti un'oggetto che si usava per scrivere e che, significativamente, presentava una struttura composita: una delle sue estremità era appuntita, e con essa si incidevano i caratteri nelle tavolette in cera; mentre l'estremità opposta era piatta, e serviva a cancellare la scrittura e i segni, ripristinando la *tabula rasa*.

Fu semplice passare per metonimia a designare con lo stesso nome di questo attrezzo bicefalo (anche se di solito si indica solo la prima funzione) il modo di scrivere, in cui sono parimenti distinguibili due operazioni diverse: il risultato finale, il testo, è infatti ottenuto sia “per via di mettere” sia “per via di levare”. Questo passaggio accadde già in epoca classica: Cicerone usava per

⁵ La voce latina attesta anche la variante grafica *stylus*.



Julius Caesar Scaliger, Character, libro IV, p. 439 (Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*, Petrus Santandreas, 1586).

esempio il sintagma *stilus dicendi* come sinonimo di *modus dicendi* o addirittura di *genus dicendi*⁶. Ad indicare chiaramente che l'origine del concetto di "stile" è linguistico-letteraria e retorica sono i termini con i quali esso viene indicato in greco ed in latino: i corrispondenti *στυλος* che significa colonna e *stilus*⁷.

Come possiamo definire lo "stile"? Secondo il letterato francese Antoine Compagnon «*lo stile è lungi dall'essere un concetto puro; è una nozione complessa, ricca, ambigua, molteplice. Invece di spogliarsi delle sue precedenti accezioni man mano che ne acquisiva di nuove, il termine le ha accumulate...*»⁸.

Facendo riferimento alle teorie di Aristotele (384 a.C.-322 a.C.), e in particolare modo al libro terzo della *Retorica* dove egli tratta dello "stile", emerge come lo "stile" trovasse significato nella *dianoia* e nella *lexis*, ossia nel pensiero e nel linguaggio, limitandosi ad analizzare in maniera discorsiva le verità. Nella retorica, secondo la visione di Aristotele, il termine nasce dalla fusione di queste due componenti: il punto fondamentale era superare il dualismo che separava il piano del contenuto dal piano dell'espressione.

Nell'ambito delle arti non verbali si comincia solo più avanti ad usare il termine "stile" per analogia con l'uso che ne viene fatto nell'ambito della retorica e della teoria della letteratura: ossia per indicare l'unità nella varietà delle espressioni individuali, la legittimità dell'estensione del paradigma linguistico.

Così l'uso extraletterario del termine iniziò, nell'Italia del XVI secolo, con l'interpretazione retorica della musica, in forza della quale la "teoria dei tre stili" venne introdotta nel canone. All'atmosfera favorevole alla retorica è riconducibile l'interesse dei musicisti italiani del tardo Cinquecento per l'eloquenza degli affetti, l'energia e la libertà di declamazione della parlata viva, che portò alla nascita del cosiddetto "stile rappresentativo"⁹.

La fase successiva è l'introduzione del termine nell'ambito delle arti figurative, inizialmente come sinonimo di "maniera" (quindi sia in senso descrittivo che normativo) e successivamente, dopo che quest'ultimo ha assunto un significato peggiorativo, come opposto ad esso.

Nel XVIII secolo il termine "stile" si usa già per differenziare l'evoluzione dell'arte. Spetta a Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), archeologo e storico dell'arte tedesco, che si rifaceva a sua volta alla precedente tassonomia dello storico e umanista francese Giuseppe Scaligero (1540-1609), la prima

⁶ Meo O., *Questioni di filosofia dello stile*, Il Nuovo Melograno, Genova 2008, pp. 13-14.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Compagnon A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998), (trad. it. *Il demone della teoria*, Einaudi, Torino 2000, p. 188).

⁹ Meo O., *Op. cit.*, pp. 20-23.

concretizzazione di tale proposta teorica nell'idea normativa di un sistema gerarchico di valori artistici univocamente e rigorosamente definiti: genesi, ascesa, splendore, decadenza.

Erwin Panofsky (1892-1968) ha rilevato che, assai precocemente rispetto a questa canonizzazione di Winckelmann, un primo mutamento di significato si ha già alla metà del XVII secolo, quando il termine "stile" viene preso a prestito dalla poetica e dalla retorica applicata alla "maniera" individuale del dipingere con Poussin e Bellori¹⁰.

Si afferma così quella concezione "ciclica" e "discontinuista" destinata ad avere successo nel secolo successivo con le teorie del filosofo tedesco Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)¹¹.

Definire uno "stile" storico-artistico significa dunque delimitare il periodo in cui esso fiorì rispetto a quelli precedenti e a quelli successivi, e stabilire quali elementi strutturali lo distinguano. Le operazioni sono pertanto due: una di delimitazione cronologica, l'altra di studio e comparazione dei caratteri, ossia di analisi e di sintesi.

La canonizzazione pressoché definitiva di questa tassonomia si ha nel XIX secolo, quando la storia dell'arte si costituisce in disciplina specialistica, dotata di struttura e metodi autonomi.

La riflessione teorica nella comprensione delle problematiche legate allo "stile" (artistico e culturale o storico), nasce nell'ambito della storia delle teorie architettoniche. In Francia, il teorico dell'arte e dell'architettura Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) dedica alcune pagine considerevoli nel *Dictionnaire d'architecture* alla voce «Style», considerando alcune implicazioni sullo statuto del termine che vanno ben oltre la sfera disciplinare ristretta a cui appartiene¹².

Quatremère de Quincy tratta l'etimologia della parola "stile", in uso sia in francese che in italiano con un'accezione che si scosta moltissimo dal suo primitivo significato: secondo l'autore esso deriva infatti dal termine latino *stylus*, a sua volta discendente da *στυλος* greco, ed entrambi significano "corpo circolare" (come una colonna, o come un punteruolo tondo come una

¹⁰ La dettagliata ricostruzione di Panofsky (1927), individua il momento centrale di questa trasformazione intorno alla metà del XVII secolo. Panofsky E., *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 159-160.

¹¹ Il grande filosofo tedesco documenta il passaggio fra una concezione normativa, ancorata alle teorie dei tre stili, ed una storico-descrittiva: distinguendo fra stile "grave", "ideale" e "piacevole". Hegel G. V. F., *Phenomenology of Spirit*, Oxford University Press, Oxford 1986, pp. 690-695.

¹² Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, D.H.A., Paris 1832, 2 voll. Pubblicata nell'E.M.A., III tome (1825), la voce "Style" viene ripresa integralmente dell'edizione del D.H.A., II tome (1832) p. 500.

specie di matita, appuntito da una parte e piatto dall'altra, utilizzata in passato per scrivere). Nell'opera di Quatremère viene anche indicato il legame tra le arti grafiche e quelle del discorso, sottolineando come lo "stile" in letteratura vada considerato sotto due aspetti: la forma scelta dallo scrittore secondo la natura del soggetto che esso tratta e degli effetti che si vogliono produrre, in senso molto più esteso, la forma tipica e caratteristica, che certe cause generali imprimono alle produzioni dello spirito.

Secondo quest'ultimo significato, il termine "stile" è applicato all'idea della forma che ognuno dà all'espressione dei propri pensieri, in rapporto agli argomenti che tratta, e alle cause fisiche.

Quatremère evidenzia come la voce «*Style*», possa essere utilizzata come sinonimo di carattere¹³ della fisionomia distintiva di ogni opera, autore, genere, scuola o secolo. Questo termine, applicato alle opere letterarie, all'arte di esprimere il discorso con le idee e le immagini delle cose, passa così naturalmente nel campo delle arti del disegno.

Egli afferma che lo "stile" di ogni epoca dell'arte si distingue chiaramente; se nelle arti del disegno lo "stile" è sinonimo di "maniera", questo a suo giudizio comprende un'idea applicabile o all'esecuzione dell'opera, o all'ingegno pratico dell'artista, quando indica l'impiego delle qualità generali che influiscono sul gusto del secolo, dei paesi, di ogni scuola e di ciascun genere.

Per ciò che riguarda l'architettura, Quatremère dichiara di non voler occuparsi dell'analisi di tutti gli stili ma solamente del significato della parola, ponendo l'attenzione sul fatto che gli architetti adoperano la parola "stile" per denotare il gusto di tutte le parti che entrano nell'insieme dell'opera: forme, proporzioni, profili, dettagli, decorazioni e ornati.

L'architettura secondo Quatremère è quella, fra tutte le arti del disegno, che sembra meno in rapporto con l'arte dello scrivere: ma, nonostante questo, ha adottato per metonimia l'espressione intellettuale delle idee la nozione dello strumento destinato, in origine, a tracciare soltanto dei segni¹⁴.

Oltre alla Francia di Viollet-le-Duc, dove il termine "stile" viene trasposto dalla letteratura alla storia dell'arte e all'architettura, pochi anni prima in Germania si dibatte sul valore del termine e sulla sua riflessione teorica. È il 1789 quando il letterato tedesco Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) scrive il celebre articolo intitolato "*Semplice imitazione della natura, maniera, stile*" in cui afferma che «lo stile poggia sui fondamenti più profondi della conoscenza, sull'assenza delle cose per quanto ci è dato riconoscerla in figure visibili e tangibili¹⁵». Sarà poi l'architetto tedesco Gottfried Semper

¹³ Elemento, questo, che riprende le teorie di Giuseppe Scaligero.

¹⁴ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique... cit.*, p. 500.

¹⁵ Goethe J.W., *Semplice, imitazione della natura, maniera, stile* (1789), in Zecchi S. (a cura di), *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Bollati-Boringhieri, Torino 1992, p.63.

(1803-1879) nella seconda metà dell'Ottocento a imporsi sulla storiografia artistica e sull'estetica con *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica* (1860-1863). Questa opera dal titolo emblematico rappresenta una importante elaborazione teorica, che costituisce un punto di confronto imprescindibile per gli storici dell'arte e dell'architettura delle generazioni successive, primo fra tutti Heinrich Wölfflin (1864-1945)¹⁶.

Questi muove la sua critica al materialismo e al tecnicismo, cioè a quella interpretazione dell'arte che individua nei fattori materiali e tecnici i principali responsabili dell'evoluzione stilistica. Nei suoi *Prolegomeni alla psicologia dell'architettura* (1886), egli invita a «combattere l'eccesso materialistico secondo cui la storia delle forme in architettura si potrebbe chiarire a partire dai limiti costituiti dal materiale, dal clima, dalla funzione»¹⁷.

Solo due anni dopo, nel celebre testo *Rinascimento e barocco*, Wölfflin scrive:

«Sono ben lontano dal voler negare la creazione di singole forme per opera della tecnica. La natura del materiale, la maniera di lavorazione, la costruzione avranno sempre il loro influsso. Ma quello che vorrei decisamente affermare, specialmente contro certe tendenze moderne, è che la tecnica giammai può creare un stile, ma che dove si tratta di arte, la genesi sta sempre in un ben definito senso della forma»¹⁸.

Negli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo, soprattutto nell'ambito della storiografia di matrice tedesca, proporre la concezione-materialista dell'arte significa in primo luogo fare i conti con l'*auctoritas* di Gottfried Semper.

Già nei *Quattro elementi dell'architettura* (1851), Semper si lamenta del fatto che

«in tempi antichi e in epoca recente, il mondo formale architettonico è stato spesso considerato come condizionato e derivante soprattutto dal materiale [...] Forse l'architettura come la natura sua grande maestra, non deve scegliere e adottare il proprio materiale secondo le leggi da essa determinate, ma far dipendere forma ed espressione delle sue creazioni non dal materiale, ma dalle idee che vivono in esse»¹⁹.

Nella conferenza tenuta a Londra nel 1853, dal titolo *Progetto di un sistema di dottrina stilistica comparativa*, Semper individua le due categorie di influssi che determinano uno stile: gli influssi interni (i motivi o tipi o forme) e gli

¹⁶ Pinotti A. *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano 2001, pp. 17-18.

¹⁷ Wölfflin H., *Psicologia dell'architettura* (1886), Cluva, Venezia 1985, pp.77-78.

¹⁸ Wölfflin H., *Rinascimento e barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia* (1888), Vallecchi, Firenze 1988, p.181.

¹⁹ Semper G., *I quattro elementi dell'architettura* (1851), Jaca Book, Milano 1991, p. 206.

esterni (modalità d'esecuzione e materiali; influenza del luogo, del clima, della religione e della politica; influssi individuali, di artista, committente ed esecutore). Si comprende qui come Semper non sia estraneo all'analisi dell'aspetto astratto-formale dello stile: nella *Theorie des Formell-Schönen* (1855-1859), un manoscritto inedito che raccoglie i risultati di quelle indagini, egli identifica le qualità astratte tramite i classici parametri di simmetria, proporzione, direzione, utilizzando come metodologia descrittiva un'analisi comparata delle strutture di piante, animali e uomini, e delle forze dinamiche che li attraversano. Ma è il quarto parametro, molto probabilmente suggeritogli dal suo collega al Politecnico di Zurigo, Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), a interessare in particolare la questione del suo presunto materialismo: «Vi è un quarto centro di relazioni, non omogeneo ai tre precedenti [...]. Quest'ultimo elemento unitario è il unto cardinale dell'oggetto, precisamente il suo fine²⁰», indicato dal contenuto dell'opera.

La prospettiva teologica non è quindi affatto estranea al pensiero estetico di Semper, che connette esplicitamente il *telos* del rappresentato alla sua *bellezza* e al suo *contenuto*: «Il bello è dunque adeguatezza al contenuto, che può elevarsi sino a diventare carattere ed espressività²¹».

L'espressione del carattere nello "stile" che Semper illustra in *Degli stili architettonici* (1869) non riguarda soltanto l'interiorità individuale che si manifesta nell'opera, ma anche la coscienza collettiva che si riconosce nel monumento, vera e propria cifra simbolica della volontà di un'epoca e dello spirito del tempo, e non mera esternazione meccanica:

«Gli antichi monumenti sono definiti giustamente gli involucri fossilizzati di organismi sociali esistenti, ma esse lo sono nello stesso senso in cui lo furono in vita, non come il guscio che è cresciuto sul dorso della lumaca, né come il banco di coralli che si è sviluppato per un cieco processo naturale: i monumenti sono libere creazioni dell'uomo, che ci ha messo intelligenza, spirito di osservazione, inventiva, volontà forza e sapere. La libera volontà dello spirito creativo dell'uomo entra dunque in considerazione come il fattore più importante nella questione della nascita dell'architettura. È vero che, all'atto del creare, tale volontà deve muoversi entro certe leggi superiori della tradizione, della convenienza e della necessità; ma è anche vero che attraverso una libera, concreta elaborazione ed utilizzazione essa le fa proprie e le mette per così dire al suo servizio. In questo i fenomeni appartenenti alla storia

²⁰ Semper G., *Theorie des Formell-Schönen* (1855-1859), Introduzione, in Hermann W., *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Electa, Milano 1990, p.252.

²¹ Rykwert J., *Semper and the Conception of Style*, in *Gottfried Semper und die Mitte des 19.* Atti del simposio 2-6 dicembre 1974 tenutosi al Politecnico Federale di Zurigo, Basel-Stuttgart 1976, p.73.

dell'arte sono identici a quelli della storia della civiltà in generale, di cui rappresentano una parte subordinata eppure integrante»²².

A contestare questa autorità arriva Alois Riegl (1858-1905), che pubblica nel 1893 *Problemi di stile*, in cui sottolinea che:

«si usa far risalire la nuova teoria dell'origine tecnico-materiale delle più antiche forme ornamentali ed artistiche soprattutto a Semper, il che è però altrettanto ingiusto quanto l'identificare il moderno darwinismo con Darwin. [...] Ma, come tra Darwin e i darwinisti, così bisogna fare una netta distinzione tra Semper e i semperiani»²³.

All'interno di questo quadro storico-culturale si forma il giovane Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, che prende le mosse da questo serrato dibattito per maturare la sua *Kunstwollen* oltre a dare un suo personale contributo.

Viollet-le-Duc costruisce le sue teorie sullo stile partendo dall'indagine sia linguistica sia storico-artistica. A tale proposito, è di grande interesse individuare alcune idee che ricorrono nei suoi scritti e nei suoi progetti, e su queste costruire una lettura diversa delle sue ricerche.

Rileggendo le pagine dei suoi scritti, è possibile constatare quanto il suo atto "rivoluzionario" sia ben lontano dal rifiuto, anche se parziale, dei capisaldi della tradizione architettonica e si rilevi, piuttosto, una messa a punto dei principi che poggiano su basi razionali forti che rispondono alla legge dell'"unità".

Analizzare e studiare gli scritti di Viollet-le-Duc, può servire per chiarire il suo percorso teorico e per interpretarne le scelte in chiave di una continuità critica della tradizione dello "stile".

²² Semper G., *Degli stili architettonici* (1869), in *Architettura, arte e scienza. Scritti scelti 1834-1869*, Clean, Napoli 1987, p. 98.

²³ Riegl A., *Problemi di stile* (1893), Feltrinelli, Milano 1963, p.23.

1.2 Viollet-le-Duc e l'influenza delle teorie dell'Evoluzionismo nell'architettura

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc nasce a Parigi il 27 gennaio 1814 e muore a Losanna il 17 dicembre 1879; di famiglia borghese, viene cresciuto nel palazzo delle Tuileries, dove il padre Emmanuel Louis Nicolas Viollet-le-Duc²⁴ svolge la mansione di vice-controllore. Il giovane Eugène ha la fortuna di frequentare il *salon liberal* dello zio Etienne-Jean Delécluze²⁵, dove ha la possibilità di intessere importanti relazioni con i maggiori esponenti della vita culturale parigina dell'epoca: qui conosce intellettuali, artisti e scrittori come

²⁴ Emmanuel Louis Nicolas Viollet-le-Duc (1780-1857), costruisce tutta la sua carriera all'interno dell'amministrazione pubblica, prima sotto Napoleone I, poi sotto la monarchia. È *chef de bureau* al Ministero della Guerra dal 1801 al 1809, *sous-contrôleur des services du Palais* dal 1809 al 1814, *vérificateur des dépenses de la Maison du Roi* dal 1815 al 1830, *gouverneur* dal 1830 al 1832, *conservateur des résidences et maisons royales à l'Intendance générale de la liste civile* dal 1832 al 1848. Autore di varie opere tra cui *Nouvel Art poétique*, *Précis d'un Traité poétique de versification*, *Six mois de la vie d'un jeune homme*, un *Catalogue des livres composant la bibliothèque poétique de M. Viollet-le-Duc*, è anche curatore delle *Œuvres de Mathurin Regnier, précédées de l'Histoire de la satire en France*, dell'*Ancien Théâtre françois* (G. Viollet-le-Duc, *Lettres d'Italie*, note 1 p. 11).

²⁵ Etienne-Jean Delécluze (1781-1863) pittore e scrittore. Inizia a frequentare nel 1797 l'atelier del pittore Jacques Louis David ed espone opere al *Salon* di pittura di Parigi tra il 1808 e il 1814. Amante della letteratura latina e greca, si interessa anche alla letteratura inglese e italiana del passato, soprattutto Milton, Shakespeare e Dante. Dopo aver abbandonato la carriera di pittore nel 1814 diventa critico d'arte iniziando collaborazioni con vari giornali tra cui il *Lycée Français*, e poi regolarmente con il *Journal des Débats* dal 1822 al 1863. Un viaggio in Italia nel 1823-1824, in cui si spinge fino a Paestum, accende il suo interesse per Firenze e per la storia e cultura fiorentine. Nel 1828 inizia una carriera di scrittore con *Précis d'un traité de peinture*; pubblica tra le varie opere anche *Florence et ses vicissitudes 1215-1790* nel 1837, una traduzione della *Vita nuova* di Dante nel 1841, *L'Italia letteraria e artistica* nel 1850, *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, nel 1855, *Souvenirs de soixante années* nel 1862. Su di lui, cfr. Baschet R. (a cura di), *Journal de Delécluze: 1824 – 1828*, Editions Bernard Grasset, Paris 1948; Baschet R., *E.-J. Delécluze, témoin de son temps 1781-1863*, Boivin, Paris 1942.



Etienne Delécluze,
*Ritratto di E.-E. Viollet-
le Duc*, 1919
(Collection Mme
Geneviève Viollet-le-
Duc).

Stendhal²⁶, Prosper Mérimée²⁷, Sainte-Beuve²⁸, Jean-Jacques-Marie Huvé²⁹ e Ludovic Vitet³⁰. La sua personalità viene subito caratterizzata da una esibita insofferenza nei confronti di tutte le istituzioni accademiche. Determinato a diventare architetto, Viollet rifiuta di entrare nella famosa Accademia delle Belle Arti, dove i giovani studenti si formano attraverso lo studio del linguaggio classicista; preferisce quindi compiere un tirocinio prima nell'atelier di Jean -Jacques-Marie Huvé, poi nello studio di Achille Leclère³¹. Gli anni Trenta sono fondamentali per la formazione di Viollet-le-Duc: in questo periodo conosce Arcisse de Caumont (1801-1873), dal quale riprende la concezione di una storia dell'architettura organizzata per distinte fasi cronologiche; François-Auguste-René de Chateaubriand (1768-1848),

²⁶ Marie-Henri Beyle, noto come Stendhal (1783-1842), scrittore. Amante dell'arte e appassionato dell'Italia dove visse a lungo, scrisse *Storia della pittura in Italia* e il libro di ricordi e d'impressioni *Roma, Napoli, Firenze*, quest'ultimo firmato per la prima volta con lo pseudonimo di Stendhal. I suoi romanzi di formazione *Il rosso e il nero* (1830), *La certosa di Parma* (1839) e l'incompiuto *Lucien Leuwen*, scritti in una prosa essenziale che ricerca la verità psicologica dei personaggi, ne fanno con Balzac, Hugo, Flaubert e Zola, uno dei maggiori rappresentanti del romanzo francese del XIX secolo.

²⁷ Prosper Mérimée (1803-1870) scrittore, *Inspecteur général des Monuments Historiques* dal 1834 al 1860.

²⁸ Charles Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869), critico letterario e scrittore francese. A partire dal 1824 contribuì alla rivista *Globe* con i *Premier lundis*, estratti della sua raccolta di *Opere* e nel 1827 entrò in stretto contatto con Victor Hugo del quale divenne amico. Nel 1845 divenne membro dell'*Académie française*.

²⁹ Jean-Jacques-Marie Huvé, (1783-1852), architetto, figlio dell'architetto Jean-Jacques Huvé. Allievo di Percier, è ammesso all'*École d'architecture* nel 1808 e nominato nello stesso anno *conducteur*, poi *inspecteur* ai lavori della chiesa della Madeleine a Parigi, in corso di trasformazione in tempio della Gloria sotto la direzione di Alexandre-Pierre Vignon. Nel 1817 è nominato *inspecteur en chef* della Madeleine e *architecte des Hospices*. Nel 1818 costruisce il *Marché aux Vaches grasses*. Tra il 1819 e il 1823, costruisce il castello di Saint-Ouen per la contessa di Cayla. Dal 1827 diventa architetto dell'Amministrazione delle Poste, dal 1828 al 1845 succede a Vignon come *architecte en chef* della Madeleine, di cui progetta la decorazione interna. Su Huvé cfr. Lance A., *Dictionnaire des architectes français*, Morel, Paris 1872, vol. 2; Bauchal C., *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français...*, A. Daly, Paris 1887.

³⁰ Ludovic Vitet (1802-1873) archeologo, *Inspecteur général des Monuments Historiques* dal 1831 al 1834, presidente fino al 1848 della «Commission des Monuments Historiques», nominato all'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres* nel 1839, eletto all'*Académie française* nel 1845. Cfr anche F. Bercé (a cura di), *La naissance des monuments historiques - Lettres de Mérimée à Ludovic Vitet (1840-1848)*, CTHS, Paris 1998.

³¹ Achille-François-René Leclère, architetto francese (1785-1853), allievo di Jean-Nicolas Durand e poi di Percier, vinse il Grand Prix de Rome e soggiornò a Villa Medici dal 1809 al 1813, realizzando come *envoi* del quarto anno una restituzione del Pantheon. Nel 1816 propose due progetti di trasformazione della chiesa della Madeleine. Cfr. A. Lance, *Notice sur la vie et les travaux de M. Achille Leclère, architecte, membre de l'Institut*, Paris, Librairie d'architecture B. Bance, 1854, p. 15; L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, 7 vol., Paris, 1943-1957, vol. VI, pp. 59, 124, 169-74; vol. VII, pp. 119, 211, 304

considerato fondatore del Romanticismo letterario francese; Victor Hugo (1802-1885), che nel 1831 pubblica il suo grande capolavoro, *Notre-Dame de Paris*, un affresco della Parigi del Medioevo e della sua maestosa cattedrale gotica, Charles de Montalambert (1810-1870), membro del Corpo legislativo del Secondo Impero, liberale e monarchico costituzionale; infine conosce Prosper Mérimée (1803-1870) e Ludovic Vitet (1802-1873), che diventeranno gli Ispettori dei Monumenti Storici francesi, istituzione la cui attività lo vedrà sempre in prima linea.

Oltre a questi contatti con il mondo culturale francese dell'epoca, Viollet-le-Duc arricchisce la sua formazione viaggiando per lunghi periodi sia in Francia che fuori dai suoi confini, appassionandosi alla riscoperta dell'architettura medioevale e riuscendo così ad avvicinarsi all'ambiente della *Commissione dei Monumenti storici*: grazie a questi interessi entra infatti a far parte di un gruppo di architetti e studiosi dell'arte che in questi anni stanno rinnovando i metodi e la pratica del restauro in Francia.

Egli viaggia molto anche in Italia, dove soggiorna più volte, studiandone sia l'arte che il costume; nel corso di questi viaggi raccoglie una serie di disegni, schizzi ed appunti che gli consentono di acquisire una solida conoscenza del patrimonio storico ed artistico della penisola.

Questo vasto bagaglio di conoscenze acquisito durante le sue esperienze di viaggio e studio viene raccolto nel *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* (composto da 10 volumi, edito negli anni 1854-1868) e nel *Dictionnaire raisonné du mobilier français, de l'époque carolingienne à la Renaissance* (6 volumi, 1854-1868). Tra i differenti periodi architettonici che impara a conoscere, certamente è quello medioevale che egli apprezza di più. La tematica del Medioevo in Francia è presente in molti suoi scritti come *Du Style gothique au XIX siècle* (1846), e nelle relazioni tecniche che corredano i suoi interventi di restauro (*Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris*, 1856; *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay*, 1873), nonché in molte pagine degli *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872) e dell'*Histoire de l'habitation humaine* (1875).

Nei primi decenni del XIX secolo si diffonde progressivamente in tutta Europa l'idea che i riferimenti classici, nell'interpretazione dell'*École des Beaux-Arts*, non abbiano la capacità di assicurare un'architettura adatta ai tempi, di assecondare i bisogni di trasformazione della società e di esprimere lo spirito dell'epoca. In questo periodo emerge poi in Francia anche il bisogno di rafforzare l'identità nazionale, che si concretizza nella ricerca di un'architettura radicata nella storia e nella tradizione locale, che possa essere la vera espressione delle istituzioni, della cultura e costumi. Questo "razionalismo culturale", unito alla necessità di una maggiore libertà

espressiva, portano ad una ricerca carica di tensioni che bussa alle porte della storia per trovare le risposte.

L'insieme degli studi e delle ricerche sulle architetture del passato, unito alla nuova scientificità dell'indagine archeologica, si associano ai nuovi modelli di interpretazione della storia nei quali emerge l'attenzione verso le epoche diverse dall'antichità classica. In questo modo, gli architetti e i teorici come Viollet-le-Duc cercano la possibilità di ispirarsi ad architetture di altri periodi storici, in particolare il Gotico ed il Romanico; oppure di inventare uno "stile" nuovo, dopo aver compreso e rielaborato quelli del passato.

Nell'elaborazione di uno "stile" nuovo, le questioni costruttive acquistano progressivamente maggiore importanza, tanto che nella metà del XIX secolo esse diventano il modo per crearlo liberandosi dall'imitazione di quelli storici.

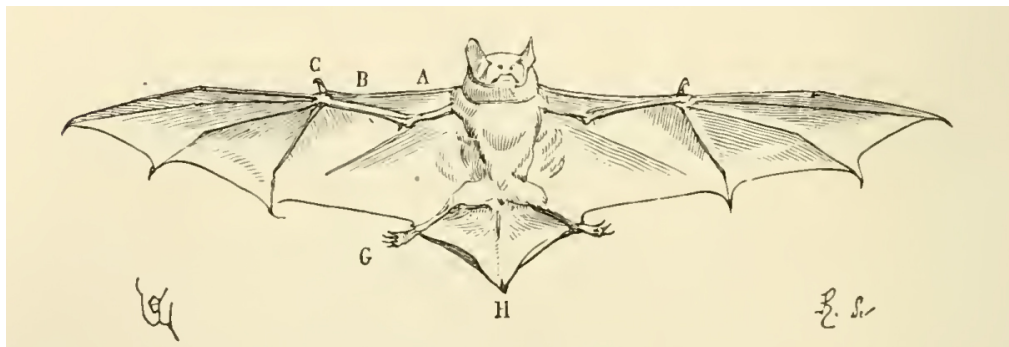
A partire dagli anni Cinquanta del secolo, le ricerche sullo "stile" in ambito europeo conferiscono infatti sempre più importanza ai materiali e sulla costruzione: proprio la disponibilità di nuovi materiali sembra essere uno dei fattori determinanti nella rottura con i modelli del passato.

Con Augustus Welby Pugin (1812-1852), architetto e designer tra i protagonisti dello stile "neogotico" inglese, inizia un processo di ricerca di elaborazione dei principi di un metodo progettuale per un'architettura contemporanea ispirata ai caratteri dello stile gotico. Nella concezione di Pugin la struttura, la funzione, la verità dei materiali sono al centro del progetto, ed egli applica queste idee sia nei suoi scritti che nelle sue opere³².

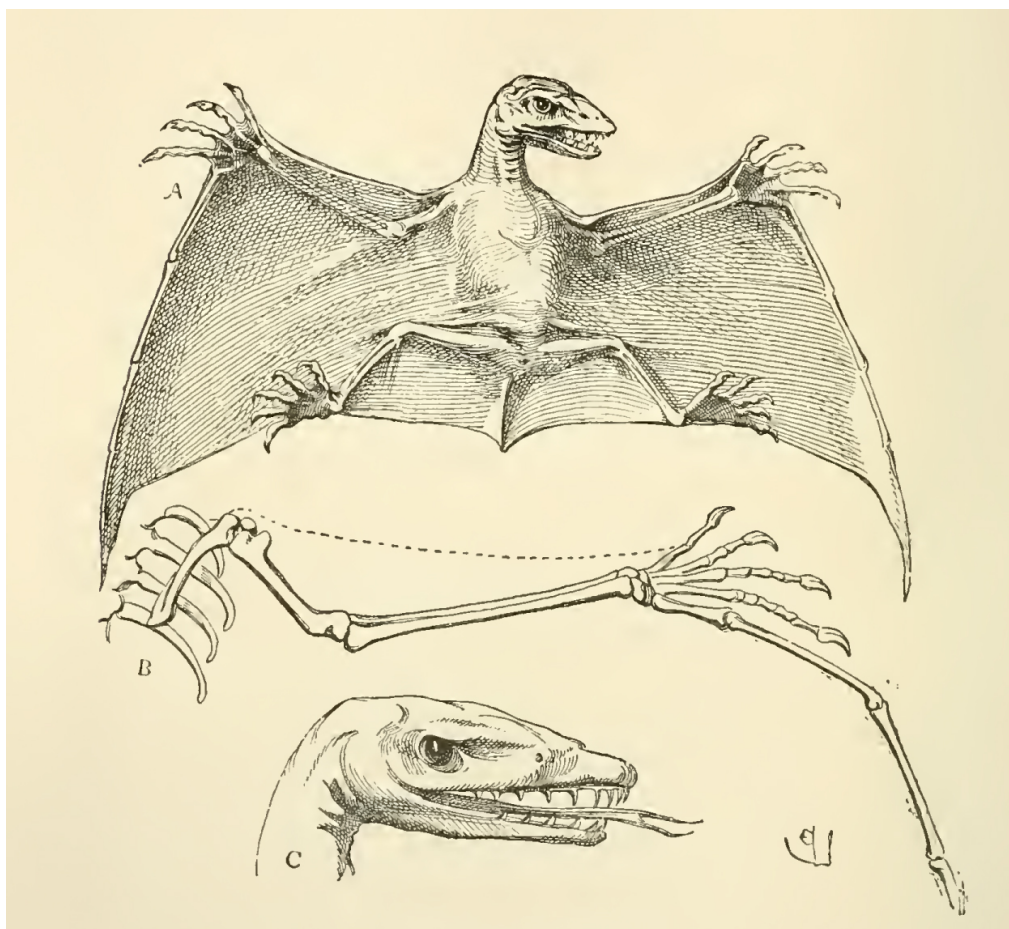
Il dibattito sullo "stile" e gli "stili" è molto acceso in questi anni anche nell'area tedesca e in Francia, dove la rivalutazione del Medioevo comincia alla fine del Settecento e ha il suo culmine all'inizio dell'Ottocento, quando François-René de Chateaubriand nel 1802 dedica alle chiese gotiche un capitolo in *Le Génie du Christianisme* e Alexandre Lenoir crea il *Musée des Monuments Français*. Motivi decorativi gotici sono usati per oggetti e mobili, per i fondali di opere teatrali o per decorazioni nelle grandi celebrazioni nazionali.

La pubblicazione nel 1831 di *Notre-Dame de Paris* e nel 1832 dell'articolo intitolato "*Guerre aux demolisseurs*" di Victor Hugo segnano l'inizio di un crescente interesse nel conservare e restaurare i monumenti medievali, intorno ai quali ricostituire l'identità e l'unità della nazione dopo i grandi sconvolgimenti politici e sociali iniziati con la Rivoluzione. Questo interesse per i monumenti medievali è caratterizzato da una dimensione sempre più

³² Si veda Pugin A. W., *True principles of pointed or christian architecture*, J. Weale, London 1841 e Pugin A. W., *Apology of the revival of christian architecture*, J. Weale, London 1843.



Viollet-le Duc E.-E., pipistrello (Viollet-le-Duc E.-E., *Histoire d'un dessinateur; comment on apprend à dessiner*, Hetzel, Paris 1879).



Viollet-le Duc E.-E., Pterodattilo (Viollet-le-Duc E.-E., *Histoire d'un dessinateur; comment on apprend à dessiner*, Hetzel, Paris 1879).

scientifica, grazie in particolare a una serie di contributi tra cui spiccano i volumi sull'architettura gotica di Arcisse de Caumont³³.

Fino agli anni Trenta, il fenomeno di imitazione del Gotico nelle nuove costruzioni rimane confinato nella dimensione del pittoresco, o è in genere limitato agli edifici religiosi. La maggioranza delle costruzioni pubbliche e private viene ancora realizzata seguendo le linee dell'insegnamento ufficiale dell'*École des Beaux-Arts* e sotto la direzione dell'*Académie des Beaux-Arts*. Questa situazione rimarrà sostanzialmente invariata per i decenni successivi, grazie anche al controllo esercitato dai membri dell'*Académie* sulle commesse pubbliche più importanti.

I professori dell'*Académie* insegnano negli atelier un metodo progettuale incentrato sul processo di imitazione di modelli dell'antichità classica greca e romana, e sulla composizione complessa di volumi e di *pièces* attraverso la simmetria e al sistema delle proporzioni degli ordini classici. Il culmine della formazione *Beaux-Arts* consiste nel rilievo e nello studio diretto dei monumenti antichi a Roma. I trattati, i *portefeuilles* di atelier, testi come quelli del teorico e architetto francese Jean-Nicolas-Louis Durand, che pubblica *Précis des leçons d'architecture* (1802-1805) in cui propone un metodo fondato su razionalità e modularità costruttive e compositive, indirizzano l'architettura verso il funzionalismo, e diffondono una visione codificata degli ordini classici oltre a piante, prospetti, sezioni, dettagli di architetture antiche e rinascimentali, reinterpretate per divenire dei modelli³⁴.

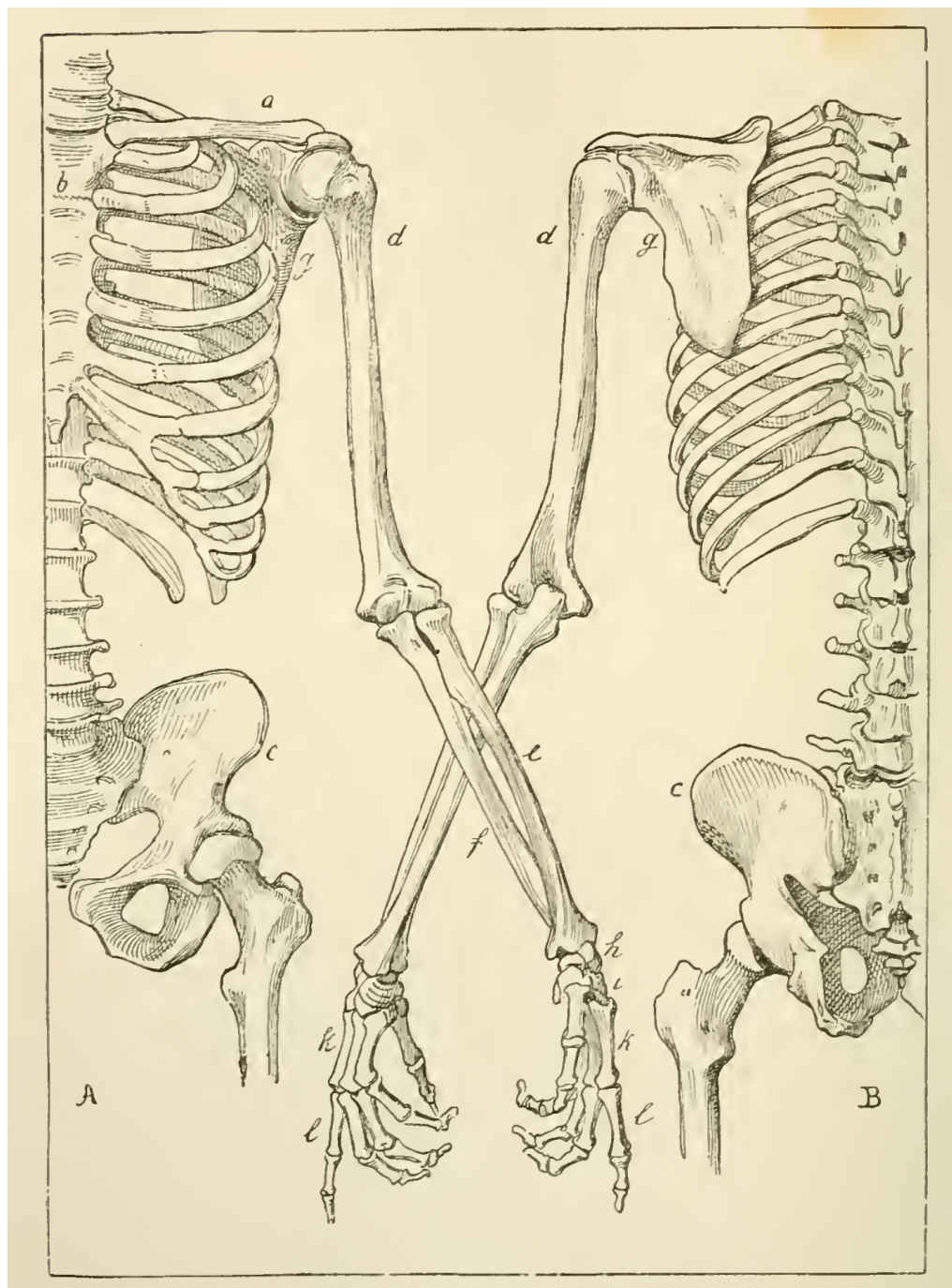
In questa cornice storico-culturale, aperta verso la rivalutazione del Medioevo in chiave di espressione dell'identità francese, Viollet-le-Duc apprende e compie le prime, significative valutazioni che orienteranno il suo "stile". Attraverso i viaggi, la ricerca teorica e gli incarichi di progetto egli costruisce importanti riflessioni che daranno vita a opere dal successo internazionale come il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, che illustra un approfondito ragionamento concentrato sulle esperienze professionali di Viollet-le-Duc nel restauro dei monumenti gotici e medievali; e gli *Entretiens sur l'architecture*, i quali offrono una lettura della sua visione teorica dell'architettura, basata sul passato ma orientata alla realizzazione del presente.

Lo *style* associato al *system*, ovvero alla razionalità, alla costruzione, alla logica e ai materiali, permetterà all'architetto di delineare i caposaldi del suo pensiero sui monumenti e sull'architettura contemporanea.

Nella teoria architettonica di Viollet-le-Duc, l'analisi "archeologica" di un edificio richiama il modello anatomico: l'architettura è considerata da lui

³³ Nel 1824 Arcisse de Caumont pubblica *Sur l'architecture du Moyen Age, particulièrement en Normandie* e a partire dal 1830 i sei volumi del *Cours d'antiquités monumentales*.

³⁴ Chemolli G., *Viollet-le-Duc, architetto*, Tesi di Dottorato École Polytechnique Fédérale de Lausanna, Losanna 2011.



Viollet-le Duc E.-E.,
Scheletro umano, parte
anteriore e posteriore
(Viollet-le-Duc E.-E.,
*Histoire d'un
dessinateur, comment on
apprend à dessiner*,
Hetzel, Paris 1879).

come un organismo, quindi è la vivisezione che permette di comprendere la logica interna³⁵.

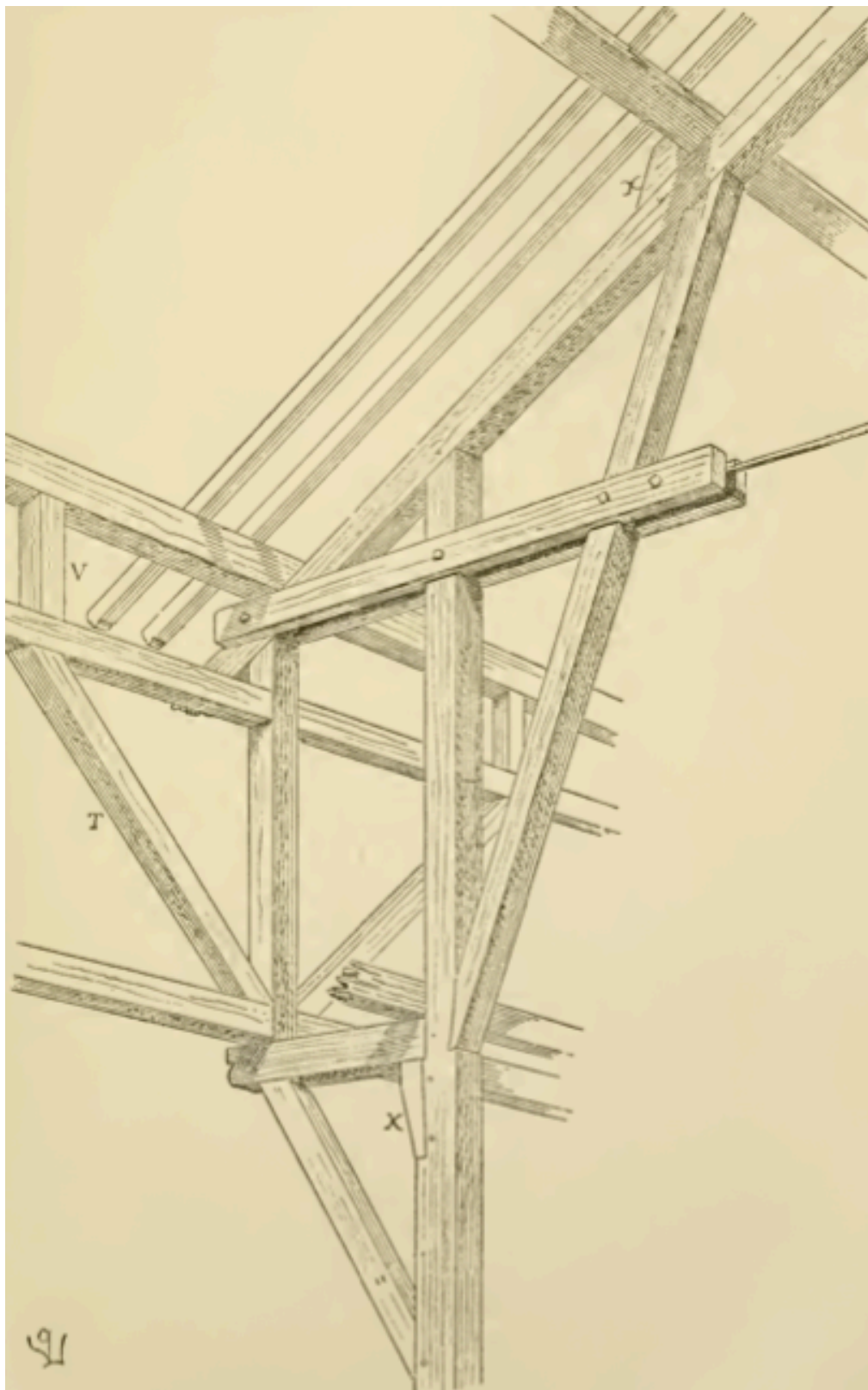
Il metodo di Georges Cuvier³⁶, che prevedeva l'analisi dei fenomeni, il loro isolamento e la loro comparazione per poi risalire alle cause generali collocando i fatti in modo ordinato sotto leggi comuni, è riferimento importante per l'analisi nella ricerca del metodo teorico e pratico nell'analisi degli edifici. Infatti per Viollet-le-Duc la storia delle forme, delle strutture, dei significati dell'architettura si intreccia con quella dei popoli che le adottano e si sovrappone con lo studio dei loro caratteri somatici e delle loro caratteristiche. Questa successione storica è generata dal naturale progresso evolutivo. Dunque, se questo è il modello di pensiero che è alla base del *Dictionnaire d'architecture*, si comprende perché in esso la storia dell'arte abbia un ruolo di secondo piano nella trattazione, mentre i principi generali che la sottendono siano esaminati in maniera attenta e indiscussa: il metodo di Cuvier fa strada al tentativo di scrivere dell'evoluzione delle forme, che esse siano naturali o architettoniche.

Questo interesse verso la storia dell'architettura è dimostrato anche nel testo *l'Histoire de l'habitation humaine* pubblicato da Viollet-le-Duc nel 1875 dove i temi centrali sono l'affermazione perentoria di una stretta correlazione tra popoli e storia da un lato, e tra forme architettoniche e loro trasformazioni nel tempo dall'altro. Nel testo egli ripercorre la storia dell'abitazione umana, tracciando così anche una sorta di storia dell'architettura.

L'immaginario scientifico alla base del pensiero di Viollet-le-Duc fonda i suoi principi su due attitudini: una analitica, ispirata a Cuvier; l'altra evoluzionista,

³⁵ Si veda a tale proposito la voce *Anatomie* nel *Dictionnaire d'architecture*.

³⁶ Georges Cuvier (1769-1832) grande zoologo francese, è considerato il padre dell'anatomia comparata e della paleontologia dei vertebrati. Ebbe la cattedra di anatomia degli animali presso il Museo di Storia Naturale di Parigi e fu personaggio molto influente nell'ambiente scientifico francese e instancabile critico della teoria evolutiva di Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), sebbene non abbia mai esplicitamente citato l'autore della *Filosofia zoologica*. Cuvier aveva osservato flora e fauna fossili di ogni serie di strati geologici delle specifiche proprie, diverse da quelle degli strati limitrofi, senza notare forme di passaggio tra uno strato e l'altro. Per spiegare ciò senza ricorrere al trasformazionismo, egli ipotizzò che la storia della Terra non si fosse svolta in maniera continua, ma avesse subito alcune violente catastrofi che avevano causato l'estinzione di alcune specie. Fra le sue opere più importanti, ricordiamo le *Ricerche sulle ossa fossili* (1812), *Il regno animale distribuito secondo la sua organizzazione* (1816) e *Discorso preliminare sulle rivoluzioni del globo* (1821).



Viollet-le Duc E.-E.,
dettaglio della
carpenteria
(Viollet-le-Duc E.-E.,
*Histoire d'un
dessinateur; comment on
apprend à dessiner*,
Hetzel, Paris 1879).

ispirata alle teorie di Étienne Geoffroy-Saint-Hilaire³⁷.

È singolare come egli si ispiri a due personaggi profondamente diversi. Lo scontro tra Geoffroy-Saint-Hilaire e Cuvier rappresenta infatti la lotta di un “erudito romantico” contro le istituzioni accademiche, di un liberale contro un conservatore, nell’ambito della cultura francese ottocentesca³⁸.

Da un punto di vista scientifico, la contrapposizione inizia dal dibattito aperto da Geoffroy-Saint-Hilaire sulla conchiliologia, mettendo in discussione la classificazione di Cuvier e ipotizzando un metodo chiamato «*théories des analogues*», una concezione trascendentalista legata all’*Urpflanze* di Goethe. Questa teoria propone un unico piano organizzativo nell’insieme della creazione; partendo dallo stesso modello primitivo, le specie si diversificano grazie alla regola «*de balancement des organes*».

La tradizione di Geoffroy-Saint-Hilaire, ripresa poi dalle teorie di Lamarck, rappresenta un “versante filosofico” della scienza che si oppone al rigore analitico di Cuvier. Per portare avanti le sue tesi Geoffroy-Saint-Hilaire lotta contro tutti i poteri istituzionali, scontrandosi anche con i dogmi neoclassici dell’*Académie* rappresentati dalla figura di Quatremère de Quincy.

In architettura, queste teorie vengono riprese da Léonce Reynaud³⁹ che nella sua voce *Colonne* dell’*Encyclopédie nouvelle*⁴⁰, è tra i primi a rigettare la teoria dell’imitazione che presiedeva tradizionalmente alla nascita degli ordini architettonici. Egli propone al contrario un’arte che doveva trovare la sua forma attraverso l’osservazione delle diverse condizioni imposte dalla realizzazione e dalla convenienza, ricorrendo non ad un modello materiale, ma

³⁷ Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), zoologo francese, assieme a Cuvier è considerato uno dei fondatori dell’anatomia comparata. Professore dal 1793 di scienze naturali al Museum d’Histoire Naturelle di Parigi, nel 1798 prese parte alla spedizione di Napoleone in Egitto e al ritorno pubblicò una serie di lavori che gli valsero la nomina a membro dell’Accademia delle Scienze (1807). Dal 1809 insegnò Zoologia alla facoltà di scienze naturali della Sorbona a Parigi. A lui si deve l’esposizione di alcuni concetti fondamentali, quale quello dell’omologia degli organi e all’enunciazione della teoria della correlazione tra le parti. La sua opera più significativa è ritenuta la *Philosophie anatomique* (1818-22), dove espose le sue teorie sulla struttura anatomica generale comune a tutte le forme del mondo animale. In contrasto con Cuvier, che fu il più autorevole sostenitore delle teorie fissiste, ammise la mutabilità delle specie ed è pertanto ritenuto uno dei precursori della teoria dell’evoluzionismo.

³⁸ Baridon L., *L’imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Édition l’Harmattan, Parigi 1996, pp.153- 162.

³⁹ Léonce Reynaud (1803-1880), ingegnere e architetto francese. È stato direttore de l’*École des ponts et chaussées* ed ha supervisionato la costruzione di molti fari francesi tra il 1846 e il 1878.

⁴⁰ L’*Encyclopédie nouvelle*: Dizionario filosofico, scientifico, letterario ed industriale, contenente le tavole del corpo umano del XIX secolo. Si tratta di un’enciclopedia francese divisa in otto volumi scritti da Pierre Leroux e Jean Reynaud e pubblicata 1834-1841 da Charles Furne e Balzac.

a dei *principes*⁴¹. Tale questione avrà un'importante spazio all'interno del *Dictionnaire d'architecture* di Viollet-le-Duc, dove questa tesi verrà riproposta nella voce *Style*.

Uno degli aspetti importanti di questo nuovo modo di approccio alla materia risiede nel ricorso all'analogia: metodo che Viollet-le-Duc riprende costantemente nei suoi scritti e nelle sue teorie. L'architettura, secondo queste idee, deve trovare le sue leggi nei principi della Natura, e le forme che ne derivano sono espressione di questa *ratio*.

Già Léonce Reynaud aveva illustrato il legame e la connessione tra architettura e natura: «*On peut dans un sens profond, comparer les monumens humains à des coquilles formées par des animaux qui y mettent l'empreinte de leur corps et en font leur logis: les méthodes naturelles ne séparent point la description du test de la description des mollusques*»⁴².

Il pensiero viollettiano sembra essere in gran parte ispirato, dunque, dal dibattito scientifico in corso negli anni della sua formazione in Francia: i riferimenti sia al pensiero di Cuvier che al metodo di Geoffroy-Saint-Hilaire non lasciano alcun dubbio; anche se il nome di quest'ultimo non viene mai citato, è certo che negli articoli del *Dictionnaire d'architecture* si ritrova chiaramente una sua influenza indiretta.

Un altro tema importante del pensiero di Geoffroy-Saint-Hilaire che si può ritrovare in Viollet-le-Duc è quello della “serie animale”, che teorizza una perfettibilità che unisce il vecchio mito della catena degli esseri, più vivi che mai negli esseri in trasformazione⁴³. Questa teoria sembra ispirare proprio le idee sull'architettura gotica di Viollet-le-Duc:

«Si bien qu'en décomposant un édifice du XVème siècle, on peut y retrouver le développement de ce que ceux du XIIème siècle donnent en germe, et que, en présentant une suite d'exemples choisis entre ces deux époques extrêmes, on ne saurait, en aucun point, marquer une interruption. De même, dans l'ordre de la création, l'anatomie comparée présente, dans la succession des êtres organisés, une échelle dont le degrés sont à peine sensibles, et qui nous conduit, sans soubresaut, du reptile jusqu'à l'homme. C'est pour cela que nous donnons réellement à cette architecture, comme à celle de la Grèce, le nome d'art, c'est-à-dire

⁴¹ Reynaud L., voce *Colonne*, *Encyclopédie nouvelle*, Gosselin, Parigi 1836-1841, vol.III, p. 686.

⁴² Reynaud L., voce *Architecture*, *Ivi*, vol. I, p. 773.

⁴³ L'idea della serie animale è illustrata da Geoffroy-Saint-Hilaire nei suoi *Principes de philosophie zoologique*.

que nous la considérons comme une véritable création, non comme un accident»⁴⁴.

L'architettura e l'arte gotica, nel pensiero di Viollet-le-Duc, fanno quindi ricorso al principio di origine e di *perfectibilité*⁴⁵ autonoma mutuato da Geoffroy-Saint-Hilaire.

Nella voce *Style* del *Dictionnaire d'architecture* vengono associati esplicitamente l'architettura gotica e l'evoluzione dell'organismo naturale:

«Nous disons organicisme car il est difficile de donner un autre nom à cette architecture du moyen âge, qui se développe et progresse comme la nature dans la formation des êtres; partant d'un principe très simple qu'elle modifie, qu'elle perfectionne, qu'elle complique; mais sans jamais en détruire l'essence première»⁴⁶.

Ogni singolo essere vivente analizzato da Geoffroy-Saint-Hilaire è uno stadio alla catena animale: analogamente per Viollet-le-Duc ogni edificio gotico rappresenta un momento della storia di questo stile architettonico.

La logica della "serie animale" implica il passaggio progressivo che avviene attraverso la deduzione da un essere ad un altro e Viollet-le-Duc la traspone in architettura, quindi da un edificio ad un altro.

Per chiarire questa evoluzione, egli utilizza la teoria dell'analogia vegetale: l'arte gotica sarebbe come una pianta il cui sviluppo richiama la sua origine perfettibile:

«L'art dû à l'école laïque fut alors une sorte d'initiation à des vérités qui étaient à peine soupçonnées, un retour vers un état primitif, pour ainsi dire, au milieu du croulement et du désordre de traditions confuses, une semence nouvelle jetée au sein d'une terre encombrée de produits de toutes sortes, mutilés, pourrissant les uns sur les autres. La jeune plante, à peine entrevue d'abord, mais cultivée avec persistance, s'éleva bientôt au-dessus de toutes les autres, eut son allure, son port, ses fleurs et ses fruits. Elle étouffa pour longtemps les tristes débris qui gisaient sous son ombre»⁴⁷.

Alla luce di queste considerazioni, il pensiero evoluzionista di Viollet-le-Duc si può ritrovare anche all'interno di altre voci del *Dictionnaire* come

⁴⁴ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire d'architecture*, (1864) tomo VII, voce *Profil*, pp. 521-522.

⁴⁵ Viollet-le-Duc E. E., *Op. cit.*, voce *Profil*, pp. 528.

⁴⁶ Viollet-le-Duc E. E., *Op. cit.*, vol VIII, 1866, voce *Style*, p.495.

⁴⁷ Viollet-le-Duc E. E., *Op. cit.*, p. 487.

Botanique e Flore, dove si percepisce una forte suggestione delle teorie di Goethe⁴⁸.

La struttura è qui presa in esame per comprendere l'evoluzione dell'organismo; e il decoro, che ne è l'espressione, è sottomesso alle stesse regole. Il rigore di questa dimostrazione induce a determinare che essa lasci solo un modesto margine di libertà inventiva all'artista. Ma quale è la parte di libertà di questo sistema di evoluzione storica perfettamente coerente? Quale elemento può fare ricorso a forme nuove? Sono questioni importanti, in quanto spesso Viollet-le-Duc mette in secondo piano l'arte delle forme in ragione del rigore della sua tesi teorica.

La risposta più esaustiva si può ritrovare negli *Entretiens sur l'architecture*, dove si comprende come egli sia cosciente del fatto che la sua determinazione racchiude la concezione evoluzionista, che ritrova nella natura delle cose e nella straordinaria diversità della sua produzione. Così come l'evoluzionismo non fa mai ricorso ad una creazione confusionaria, in quanto la natura segue ordinati principi, il metodo progettuale è rigoroso; infatti egli scrive:

«I principi che hanno guidato gli artisti del passato rimangono comunque veri ed uguali, né mai cambieranno [...] cerchiamo pertanto di sottometterci nuovamente a questi principi invariabili; osserviamo come i nostri precursori li hanno tradotti in forme che erano espressione dei costumi del tempo, e camminiamo quindi liberamente su quella che viene definita la strada del progresso. Esaminiamo e lasciamo che la nostra ragione ci guidi, dato che, in mezzo al caos moderno, disponiamo ancora di questa facoltà»⁴⁹.

Le teorie di Charles Darwin avevano sicuramente influenzato Viollet-le-Duc nonostante egli non utilizzi mai l'espressione "selezione naturale". Infatti nel 1879, alla fine della sua carriera, egli pubblica *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner: «une leçon d'anatomie comparée»*, dove sostiene chiaramente che l'uomo discende dalla scimmia, evidenziando una convinta fede nell'evoluzione naturale.

Proprio in questo libro egli riporta anche alcuni suoi studi grafici, come per esempio il pipistrello vivisezionato per poter mostrare gli stretti legami con il pterodattilo, suo antenato preistorico.

⁴⁸ Baridon L., *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Édition l'Harmattan, Parigi 1996, p. 159.

⁴⁹ Viollet-le-Duc E. E., *Entretien sur l'architecture*, Morel e C., Parigi 1863, pp. 41-42. Si veda, ad esempio, quanto affermato a proposito dell'arte greca in Viollet-le-Duc E. E., *De l'architecture dans ses rapports avec l'histoire* in "Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger", IV, 16 marzo 1867, n. 16, pp. 241-247 e 30 marzo 1867, n. 17, pp. 280-286; ed. it. *L'architettura e la storia* in *Gli architetti e la storia. Scritti sull'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 151. Si tratta della trascrizione di una conferenza tenuta da Viollet-le-Duc nell'ambito delle *Soirées littéraires* de la Sorbonne il 4 febbraio 1867.

Già nell'*Histoire de l'habitation humaine* (1870) Viollet sosteneva che l'antropologia e l'etnologia avevano influenzato le teorie sull'architettura e sui popoli che le abitano. Secondo la sua tesi l'architettura è il prodotto dei fattori umani e geografici, delle differenze nei costumi, nelle razze e nei materiali disponibili, come dell'ambiente naturale circostante, delle ragioni politiche, sociali e storiche ecc. Questo organismo complesso obbedisce dunque all'evoluzione delle razze umane e più in generale a quella delle forme naturali.

In conclusione, la ricerca di Viollet-le-Duc, fondata come abbiamo visto su alcune teorie del pensiero scientifico del proprio tempo, lo porta a definire i principi dell'architettura al di là della varietà delle forme e degli stili storici.

Se negli anni Trenta il suo riferimento principale era la mineralogia, più avanti si ispira anche a scienze quali la paleontologia e l'anatomia: l'architettura non può essere paragonata a suo giudizio solamente ad oggetti inanimati, ma anche a organismi viventi, dotati di finalità e dinamici.

L'unità nella varietà delle espressioni si arricchisce di un'analogia che fa riferimento agli organismi terrestri: la grande varietà di forme generata da un unico «*système de construction*» è analoga alla varietà degli esseri viventi, generata a partire da pochi organi fondamentali.

Sulla base delle analogie con il pensiero scientifico dell'epoca, Viollet-le-Duc traccia una visione evolutiva della storia dell'architettura: ogni costruzione rappresenta parte di un'ininterrotta catena che porta ad organismi sempre più evoluti e perfezionati.

Questo approccio metodologico ed analitico gli consente di spostare l'attenzione dalle forme ai "principi di verità" della struttura, della costruzione e dei materiali: questo gli permetterà di aprire la strada ad una vera architettura moderna.

Tutto questo processo contribuisce in maniera sostanziale alla definizione dello "stile" nella teoria viollettiana.

1.3 Il termine “stile” nella cultura architettonica francese ottocentesca

Nel tentativo di ricostruire la complessa trama di rapporti che si è creata tra la storia dell'arte e la scienza della cultura nella definizione dello “stile” nel pensiero di Viollet-le-Duc, occorre in primo luogo contestualizzarla nell'epoca e nel luogo nei quali egli si forma ed opera e, in secondo luogo, ricostruire l'evoluzione del concetto e del termine di “stile” nella cultura architettonica francese.

L'uso del termine “stile” in architettura e nelle arti è già diffuso nel Settecento, ma è nell'Ottocento che esso assume un ruolo di primo piano anche per l'architettura.

Sino a quel momento, le maniere di tutte le epoche vengono valutate in base al confronto con l'antichità e riferite al particolare momento storico in cui si sviluppano. Gli “stili” nel corso del Settecento si articolano in fasi ben distinte e valutate in base al confronto con il passato⁵⁰.

L'architetto Jean-Nicolas-Louis Durand (1760 -1834) ha un ruolo di primo piano in questo dibattito attraverso il suo lavoro presso l'École Polytechnique, dove è insegnante di composizione dal 1795 al 1830. Nei testi che scrive per i suoi allievi, Durand definisce i fondamenti della sua ricerca teorica: in particolare, nelle sue *Précis des leçons d'architecture* (1802-1805) propone un metodo fondato sulla modularità costruttiva e compositiva, indirizzando l'architettura verso il funzionalismo e l'economicità concettuale. Lo “stile” ricercato da Durand contempla le forme geometriche elementari della sfera e del cubo, forme semplici da comprendere in grado di regolare l'architettura; gli elementi costruttivi la cui forma era determinata dalla natura dei materiali e i processi produttivi e le forme che dipendono dai precedenti storici.

⁵⁰ Rykwert J., *L'architettura e le altre arti*, in Crippa M. A. (a cura di), *Architettura del XX secolo*, Jaca Book, Milano 1993, p.55.

Mentre Durand proclama la sua dottrina razionalista, ripresa nelle numerose scuole d'architettura europee, nello stesso momento gli scrittori e i letterati più importanti dell'epoca, come Chateaubriand, Montalambert e Victor Hugo, stanno descrivendo un paesaggio completamente differente, nel quale i monumenti medievali, come le cattedrali, ispirano un nuovo modello urbano ed architettonico. Nessuno di loro cerca un semplice revival medievale; e anche nell'architettura, il neo-medievalismo è finalizzato ad analizzare la situazione migliore per progredire verso il nuovo "stile" adeguato ai tempi. Nel contesto sin qui descritto, "stile" significava soprattutto un insieme coerente, articolato e compositivo di regole, derivato da un'epoca storica nazionale⁵¹.

Si possono dunque individuare alcune idee che ricorrono durante l'Ottocento sia nelle teorie che nei progetti architettonici, e in base a queste, cercare di comprendere lo "stile" nella cultura architettonica francese ottocentesca.

Tra i grandi progettisti che si allineano con questa ricerca è doveroso annoverare Henri Labrouste (1801-1875), grande amico di Victor Hugo, il quale realizza a Parigi la biblioteca di Sainte-Geneviève (1838 - 1850), capolavoro di metodo e sapienza costruttiva. Essa è la prima risposta all'appello di Victor Hugo, che richiede ai suoi contemporanei la rinascita di un'arte architettonica che sembra aver perduto ogni forza propositiva.

Qualche anno prima Henri Labrouste aveva aperto il suo primo *atelier* a Parigi, confidando al fratello:

«Voglio insegnare ai miei allievi a comporre con mezzi semplicissimi. È anzitutto necessario che vedano chiaramente la destinazione della propria opera, che dispongano le parti in base all'importanza che è ragionevole dare loro. Più spiego che la solidità dipende più dalla combinazione dei materiali che dalla loro massa, e non appena conoscono le prime regole di costruzione, dico che devono ricavare dalla costruzione stessa un'ornamentazione ragionata, espressiva»⁵².

E aggiunge:

«Ripeto spesso che le arti hanno il potere di abbellire qualunque cosa, ma insisto, perché capiscano, che la forma, in architettura, deve essere sempre appropriata alla funzione che le viene assegnata»⁵³.

⁵¹ Rykwert J., *L'architettura e le altre arti*, in Crippa M. A. (a cura di), *Architettura del XX secolo*, Jaca Book, Milano 1993, p.56.

⁵² Middleton R., *La struttura in ferro della Bibliothèque Sainte-Geneviève come base di un decoro civico*, in *Henri Labrouste, 1801-1875*, Dubbini R. (a cura di), Electa, Milano 2002, p. 121

⁵³ Middleton R., *Ibidem*.

In queste frasi ritroviamo gli echi del razionalismo settecentesco e, insieme, i “principi di struttura” che Viollet-le-Duc porrà a fondamento della propria teoria.

Oltre alle posizioni di Labrouste, anche quelle di Jean-Baptiste-Antoine Lassus (1897-1857) segnano la cultura architettonica francese. Egli nel 1845 scrive numerosi ed interessanti articoli che tentano di rintracciare un ordine all'interno della complicata geografia delle scuole d'architettura parigine: «*Aujourd'hui trois écoles raillent autour d'elles les sympathies diverses des artistes. Deux d'entre elles s'appuient sur la même base, l'Unité, la dernière qui prétend au rationalisme, proclame l'éclectisme dans l'art*»⁵⁴. Il metodo che Lassus individua per una possibile classificazione consiste nell'analisi della corrispondenza alla legge di unità dei materiali e delle masse dell'architettura; e continua affermando che è alla scuola “eclettica” che si oppone in maniera totale, perché convinto che sia stata essa a portare l'anarchia in architettura.

Nel corso del XVIII secolo il “nemico” è rappresentato da coloro che hanno abbandonato l'“unità” e di conseguenza lo “stile”, per abbracciare il metodo eclettico promosso e ampiamente sostenuto, tra gli altri da Cesar Daly attraverso i saggi sulla “*Revue générale de l'architecture et des travaux publics*”⁵⁵.

In un articolo del 1858, Viollet-le-Duc riprende e prosegue questa interessante argomentazione, individuando come “nemico”

«la scuola imperiale che tiene in pugno l'insegnamento ufficiale, da cui molti si affrancano malgrado le sue proteste. La scuola detta dei razionalisti che enunciano principi assoluti, indipendenti dalla forma, ma che nella pratica prediligono le arti dell'antichità greca e della repubblica romana. La scuola dei rinnovatori del medioevo che enunciano, come i razionalisti, principi assoluti ma li applicano ad una forma che pretendono adattarsi ai nostri costumi e al nostro genio. La scuola dei fantasiosi, che attingono a tutto e ovunque e che si preoccupano poco di accordare la ragione con la forma apparente»⁵⁶.

Viollet-le-Duc evidenzia la contrapposizione tra coloro che operano secondo determinati principi, tra i quali troviamo i “medievalisti” ed alcuni “classicisti”, e coloro che negano tali principi.

⁵⁴Lassus J.-B.-A., *De l'art et de l'archéologie*, III parte, in «*Annales Archéologiques*», aprile 1845, p.329: «Oggi tre scuole si contendono le simpatie degli artisti. Due tra di esse si fondano sulla medesima base, l'Unité, la terza che pretende di essere razionale, proclama l'eclettismo nell'arte» (Traduzione a cura dell'autore).

⁵⁵ Soboya M., *Presse et architecture au XIX siècle. Cesar Daly et la revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris 1991.

⁵⁶ Viollet-le-Duc E. E., *L'architecture et l'architecte au XIX siècle*, in «L'Artiste», IV, agosto 1858 (trad. it. Tamborrino R. (a cura di), *Eugène Viollet-le-Duc. Gli architetti e la storia, scritti sull'architettura*, Torino 1996, p. 111.



Stile: "manifestazione di un ideale fondato su un principio"
dove per ideale si intende il sottomettersi dell'artista al principio stesso.

In queste parole fortemente polemiche nei confronti della Scuola imperiale già si trovano i principi teorici dello “stile” e dell’“unità” architettonica che caratterizzavano tutta la sua opera.

Negli anni successivi, a partire da questo dibattito teorico, si avvia un cambiamento nell’architettura francese, fondato sulla inosservanza dello “stile” e dell’“unità”. Bisogna considerare che la questione centrale consiste nell’accettare o meno una tradizione che vede l’ordine classico come emanazione della struttura, facendo propria un’idea dell’architettura fondata sull’unità struttura-decorazione.

In questo periodo la spaccatura è evidenziata dalla forte polemica innescata dagli architetti Felix Duban (1798-1870) e Louis Duc (1802-1870) che rigettano l’ideale di unità di struttura e decorazione. In seguito, questa rottura diventa ancora più netta nelle opere dell’architetto francese Charles Garnier (1825-1898), che interpreta l’ordine come insieme di forme culturalmente significative ma prive di scopi strutturali⁵⁷.

Al contrario, Viollet-le-Duc ricerca lo “stile” opponendosi all’abbandono della legge dell’“unità” e combatte la deriva del linguaggio architettonico, dovuto all’ormai sterile rapporto instauratosi fra architettura, unità e mimesi, che ha portato l’architettura a risolversi in ricerca di uniformità.

Egli non rifiuta il principio mimetico *tout court*, ma ne modifica il fondamento: non più formale ma scientifico. Questo passaggio avviene attraverso la nuova interpretazione del riferimento naturale come oggetto scientifico, in analogia – come già evidenziato in precedenza – con i rapporti con le teorie evoluzionistiche.

La Natura a metà Ottocento appare comprensibile allo studioso come all’artista, svelata nei suoi meccanismi e nelle sue leggi dai progressi e dalle scoperte delle scienze.

Viollet-le-Duc mostra interesse e fiducia nella possibilità che la ricerca scientifica riesca a svelare ogni mistero:

«La nature n'a pas procédé autrement, et il est plus que téméraire de chercher des lois en dehors de celles qu'elle a établies, ou plutôt de nous soustraire à ces lois, nous qui en faisons partie. Les découvertes dans les sciences physiques nous montrent chaque jour, avec plus d'évidence, que si l'ordre des choses créées manifeste une variété infinie dans ses expressions, il est soumis à un nombre de lois de plus en plus restreint à mesure que nous pénétrons plus avant dans le mystère du mouvement et de la vie; et qui sait si la dernière limite de ces découvertes ne sera pas

⁵⁷ Curtis Mead C., *Charles Garnier's Paris Opera. Architectural empathy and the renaissance of French classicism*, Architectural History Foundation, Cambridge 1991, p. 229.

la connaissance d'une loi et d'un atome! En deux mots, la création, c'est l'unité; le chaos, c'est l'absence de l'unité»⁵⁸.

A questo punto, gli sembra inevitabile chiedersi se, essendo l'uomo a pretendere di creare, egli non debba procedere allo stesso modo della Natura e si domanda se lo abbia effettivamente fatto nei periodi della storia in cui ha prodotto opere di valore⁵⁹. La risposta alla questione si trova nella voce *Unité* del *Dictionnaire*: in primo luogo l'*Unité* ha a che fare con la Natura ed i suoi prodotti, nei quali essa si manifesta mostrando quanto sia la pluralità delle applicazioni del principio che permette il riconoscimento dell'unità; di conseguenza, in architettura l'"unità" esiste solo se le espressioni di questa arte derivano dal principio naturale d'ordine⁶⁰. In conclusione, Viollet-le-Duc definisce il principio su cui si fonda l'*Unité* nell'architettura: «*Sur quoi établirait-on, en architecture, la loi d'unité, si ce n'était sur la structure, c'est-à-dire sur le moyen de bâtir?*»⁶¹.

Questo "principio di struttura", al quale si arriva tramite la combinazione razionale di osservazione della natura e studio dell'architettura del passato, fonda la "legge di Unità"; essa a sua volta indirizza l'ideazione dell'opera architettonica⁶². Dunque l'ideazione è per Viollet-le-Duc la manifestazione diretta dell'unità, sempre che si lavori in coerenza con il *principio di struttura*. Di conseguenza, dal "principio di struttura" discende lo "stile"; infatti nel sesto *Entretien* egli scrive: «*Le style réside uniquement dans l'expression vraie et sentie d'un principe et non dans une forme immuable; donc, comme rien n'existe qu'en vertu d'un principe, il peut y avoir du style dans tout*»⁶³.

Lo "stile" a questo punto è definito come «*manifestation d'un idéal établi sur un principe*»⁶⁴, laddove per ideale si intende il sottomettersi dell'architetto al principio stesso.

La definizione di "principio di struttura" e il ruolo centrale che esso ha per Viollet-le-Duc nell'interpretazione dell'architettura, lo portano a descrivere l'opera dell'architetto sia per il restauro che per le nuove costruzioni. Secondo

⁵⁸ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, B. Bance e A. Morel, Paris 1854-1868, vol. IX, voce *Unité*, p. 339.

⁵⁹ Napoleone L., "Principio di struttura" e "unità di stile" nel pensiero di Viollet-le-Duc, in "Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro", n. 46, 2010, pag. 62.

⁶⁰ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens sur l'architecture...* cit., vol. IX, 1859, p. 410.

⁶¹ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française...* cit., vol. IX, voce *Unité*.

⁶² Napoleone L., "Principio di struttura" e "unità di stile" nel pensiero di Viollet-le-Duc, cit.

⁶³ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens....* cit., vol. VI, 1859, p. 183.

⁶⁴ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire...* cit., vol. VIII, voce *Style*.

Viollet il restauro e la progettazione del nuovo con “stile” devono avere un unico fine per l’architetto: rendere chiara e semplice la “legge dell’unità”.

1.4 La trattazione del concetto di “stile” negli scritti di Viollet-le-Duc

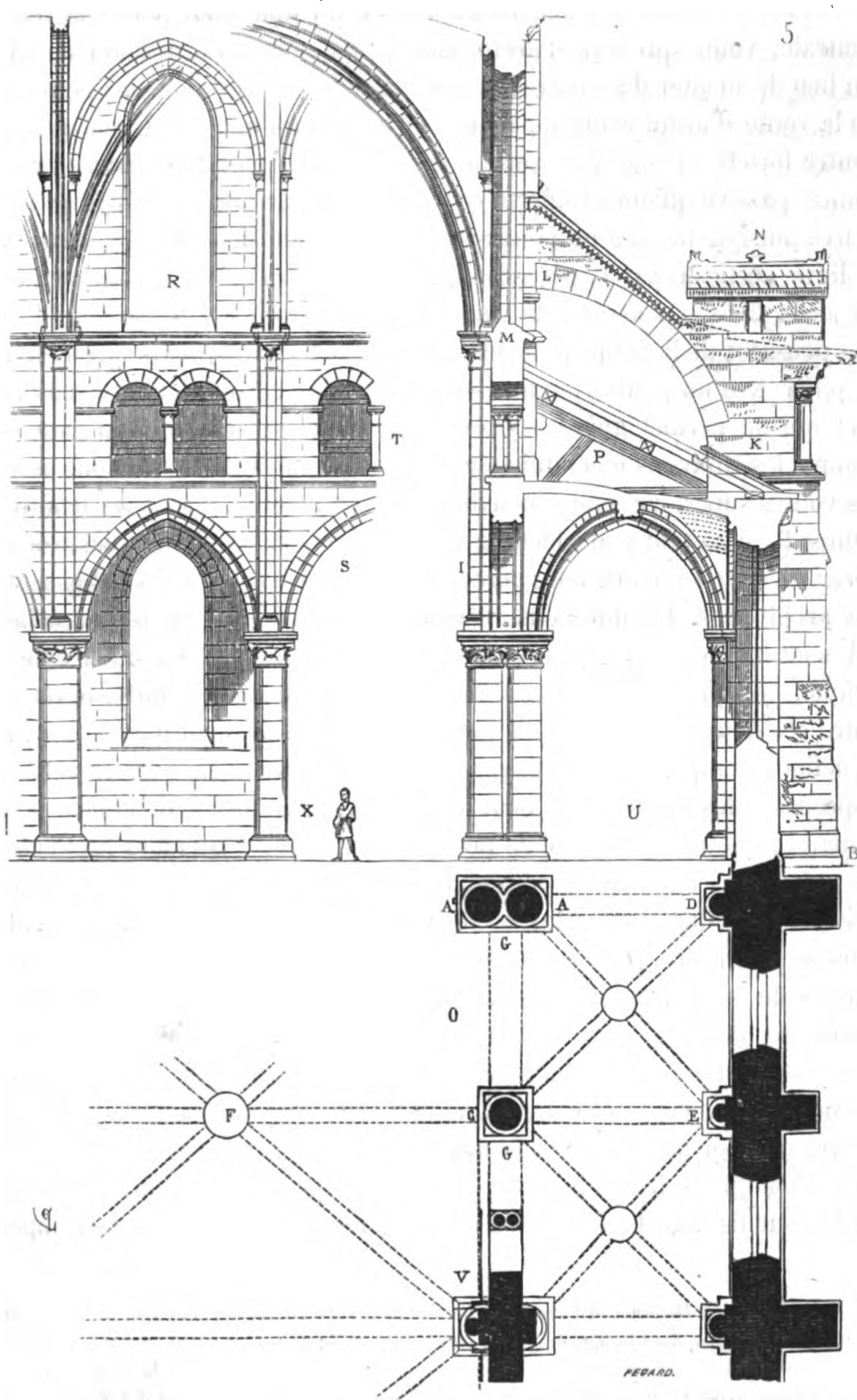
Viollet-le-Duc, operando in un periodo storico in cui il pluralismo stilistico rappresenta spesso una vera e propria regola compositiva, si pone l’obiettivo di riportare nel presente la sapienza e le pratiche costruttive dei secoli passati. In questo senso, il suo chiaro orientamento verso l’architettura gotica non è un nostalgico riferimento al passato, ma scelta dello “stile” a suo giudizio più congeniale alle esigenze della moderna architettura e dei nuovi materiali.

Lo studio analitico della storia dell’architettura, unito ad una solida preparazione di tipo tecnico-scientifica, consentono a Viollet-le-Duc di dedicarsi tanto al restauro quanto alla progettazione dei nuovi edifici: nel primo caso, sostenendo la necessità di effettuare operazioni assolutamente scientifiche senza lasciare spazio all’invenzione; nel secondo caso, perseguendo l’obiettivo di un’architettura che deve manifestare la propria funzione.

Nella sua carriera Viollet-le-Duc ha prodotto una cospicua quantità di scritti, fra cui, tra i più importanti, il *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI au XVI siècle*, scritto tra il 1854 ed il 1868: una vera e propria enciclopedia composta da dieci volumi, che raccoglie in una serie di voci dettagliate e precise i principali caratteri dell’architettura francese del Medioevo e presenta tutte le parti costruttive degli edifici (volte, pilastri, tetti, fondazioni), illustrate con disegni accurati e rigorosi.

Mentre il *Dictionnaire* si riferisce alle opere del passato, l’altra opera fondamentale del pensiero viollettiano, gli *Entretiens sur l’architecture*, pubblicati fra il 1863 e il 1872, si occupi di numerose questioni architettoniche fra le quali la progettazione dei nuovi edifici.

Lo schema che Viollet utilizza sia nel progetto *ex novo* che negli interventi di restauro tiene conto di alcuni concetti fondamentali, come lo “stile”, l’“unità” e la “struttura”: saranno questi che lo porteranno ad elaborare alcune fra le teorie architettoniche più discusse del XX secolo.



Viollet-le Duc E. E., dettaglio del sistema di costruzione di una chiesa, VII *Entretien*, *Sur les principes de l'architecture occidentale, au moyen age* (Viollet-le-Duc E.-E., *Entretiens sur l'architecture*, A. Morel, Paris 1863-1872).

Nel *Dictionnaire*, con metodo storico-scientifico, si indaga sull'uso delle parole e la loro importanza nel pensiero viollettiano. Qui è chiaro come il termine “stile” non possa essere compreso nel significato che egli gli attribuisce se non affiancandolo alle parole Struttura e Unità.

Ma cosa è lo “stile” secondo Viollet-le-Duc? «*Le style est la manifestation d'un idéal établi sur un principe*»⁶⁵: l'ideale è inteso come sottomissione dell'artista al “principio d'ordine strutturale”, che a sua volta si suddivide in principio di stabilità semplice, principio di agglomerazione e principio di equilibrio. Egli quando parla di “principio” fa riferimento ad enunciati che ricoprano validità universale e siano desunti attraverso l'osservazione della natura e lo studio ragionato dell'architettura del passato⁶⁶.

Questo processo fonda la legge di unità che coincide con l'ordine, il quale a sua volta guida l'ideazione dell'opera architettonica: dunque tale schema viene utilizzato da Viollet-le-Duc per avvalorare di volta in volta il progetto del nuovo, giudicare l'architettura del passato e, infine, rivalutare il Gotico e legittimare l'intervento di restauro⁶⁷.

Per comprendere cosa Viollet-le-Duc intenda per “restauro stilistico” partiamo proprio dalla voce *Restauration* all'interno del *Dictionnaire*. La voce ha come *incipit* l'affermazione che sia la parola che la cosa sono moderne; e che restaurare non significa assolutamente riparare, conservare, né tanto meno mantenere un edificio, ma riportare un monumento ad uno stato completo originario che potrebbe anche non essere mai esistito: stato che tuttavia si può “leggere” nel suo “stile”, nelle sue forme architettoniche e nella sua configurazione statica. Restaurare significa dunque riportare un edificio alla sua “unità di stile”: e dove manchino delle parti, il restauratore sarà autorizzato a ricostruirle secondo lo “stile” dell'opera o in analogia ad opere coeve, della stessa regione⁶⁸.

⁶⁵ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire... cit.*, vol. 8, voce *Style*.

⁶⁶ Napoleone L., “*Principio di struttura*” e “*unità di stile*” nel pensiero di Viollet-le-Duc, in “*Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro*”, n. 46, 2010, p. 62-66.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ “*Restauration. Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. Ce n'est qu'à dater du second quart de notre siècle qu'on a prétendu restaurer des édifices d'un autre âge, et nous ne sachions pas qu'on ait défini nettement la restauration architectonique. Peut-être est-il opportun de se rendre un compte exact de ce qu'on entend ou de ce qu'on doit entendre par une restauration, car il semble que des équivoques nombreuses se sont glissées sur le sens que l'on attache ou que l'on doit attacher à cette opération. Nous avons dit que le mot et la chose sont modernes, et en effet aucune civilisation, aucun peuple, dans les temps écoulés, n'a entendu faire des restaurations comme nous les comprenons aujourd'hui.*” (Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire... cit.*, vol. 8, voce *Restauration*).

Per Viollet-le-Duc, lo “stile” è un sistema di elementi formali ma anche costruttivi che forma un insieme coerente, «*la manifestazione in un'opera d'arte di un ideale formale basato su un principio*»⁶⁹.

A supporto di questo ragionamento, egli porta alcuni esempi naturali come il meccanismo delle ali di un uccello o le curve del corpo di un pesce: perché è grazie infatti a queste curve così ben tracciate che l'uno vola e l'altro nuota. È per questo motivo quindi che il vero “stile” si può raggiungere a suo giudizio solamente quando l'opera mostra una forma che risponde ad una precisa funzione: il richiamo alle forme naturali non è mimetico ma funzionale.

Le idee di Viollet-le-Duc sulla forma “naturale” trovano numerosi precedenti nella cultura settecentesca, ai quali forse egli si è ispirato, per esempio lo studioso matematico Carlo Lodoli (1690-1761), il quale affermava che la forma più coerente non era quella del tempio greco, della basilica romana o della chiesa rinascimentale, ma quella della gondola: che nella perfezione delle sue forme dichiarava immediatamente la sua funzione⁷⁰. Analogamente, Viollet-le-Duc nel *Dictionnaire* afferma che si può trovare la presenza dello “stile” nell'architettura del Medioevo, nella quale la forma è solo la conseguenza rigorosa dei principi che dipendono dai caratteri dei materiali da costruzione, dai modi della posa in opera, dal programma funzionale e dalla consequenzialità che lega il particolare al generale.

Egli crede che lo “stile” gotico sia il punto di arrivo di un lungo processo evolutivo che inizia dall'architettura classica, passa attraverso l'architettura bizantina, coglie gli stimoli dell'architettura araba e arriva al XIII secolo. Risulta chiaro qui il riferimento alle teorie dello studioso di anatomia Georges Cuvier (1769-1832), che interpreta la forma degli esseri viventi e la loro organizzazione strutturale come risultato di un lungo processo evolutivo, in cui la forma aderisce perfettamente al ruolo che un arto, ad esempio, è chiamato ad assolvere. In architettura si sarebbe verificato secondo Viollet-le-Duc lo stesso processo: una continua specializzazione delle forme, sino ad arrivare alla forma gotica, culmine di questa evoluzione.

La posizione di Viollet risente dell'influenza delle correnti culturali coeve: in particolare del Positivismo, che aveva tra i suoi esponenti principali Auguste Comte (1798 - 1857). Secondo quest'ultimo, i fenomeni sociali, psicologici e metafisici potevano essere studiati in maniera scientifica, individuando un rapporto di causa ed effetto. Questa visione caratterizza fortemente il pensiero dell'Ottocento, secolo che guadagna la certezza che la storia sia un insieme di fatti ordinati che procede secondo una direzione precisa, portando al costante miglioramento dell'umanità.

⁶⁹ Crippa M. A. (a cura di), *Conversazioni sull'architettura di Eugene Viollet-le-Duc; selezione e presentazione di alcuni Entretiens*, Jaca book, Milano 1990, voce *Restauro*, p.302.

⁷⁰ Adorno P., *L'arte italiana*, vol. III, D'Anna, Firenze 1993, pp. 159-167.

Viollet-le-Duc traspone in un certo senso il pensiero positivista in architettura, elaborando l'idea che, se un determinato edificio occupa un preciso gradino della scala della storia, si possa quindi pensare di poterne ricostruirne l'evoluzione a posteriori: in questa ottica, il restauro sarà tanto meglio eseguito quanto più il restauratore riuscirà a pensare con la mente del progettista originale, concludendo l'opera e restituendole quella coerenza iniziale che nel tempo è andata perduta.

Lo "stile" perciò è visto anche come una sorta di "codice genetico" dell'edificio, che il buon architetto deve ritrovare partendo dalle poche tracce che il tempo ha tramandato: in questa affermazione si riconoscono le teorie dello scrittore Ludovic Vitet (1802-1873), il quale affermava che nel restauro la ricostruzione delle parti dovesse essere fatta «non per arbitrio ma per induzione»⁷¹.

Altro principio legato all'evoluzione che Viollet introduce nel "restauro stilistico" è quello dell'analogia, che fa sì che ogni epoca abbia un suo stile: «*Il y a le style, il y a les styles. Les styles sont les caractères qui font distinguer entre elles les écoles, les époques*»⁷². Secondo questa considerazione, l'abilità dell'architetto sarà quella di ricollocare l'edificio su cui sta operando il restauro all'interno del contesto storico e culturale in cui è stato originariamente realizzato. Secondo il "principio di analogia", tutti gli edifici di uno stesso periodo storico e di una stessa regione geografica usano il medesimo "stile": sarà per tanto utile al restauratore che voglia completare le parti mancanti di un edificio, ricostruire una facciata, rifare un elemento decorativo, riferirsi agli analoghi elementi di un edificio coevo presente nella stessa area.

Viollet-le-Duc illustra chiaramente nel *Dictionnaire* e poi negli *Entretiens* il motivo per cui lo "stile" si trasforma da giudizio formale a principio d'ordine, caratteristica naturale. Egli sostiene che in natura le fasi della creazione, inorganica ed organica terrestre, seguono un ordine logico, che parte da un principio, da una legge stabilita a priori. Tutto ciò che risponde a queste regole possiede "stile". In architettura, come scrive nel *Dictionnaire*, l'ordine è alla base di una costruzione e di conseguenza anche dello "stile". L'architetto non imita la natura, ma la modifica e deve quindi farlo "con stile", ovvero creando un nuovo ordine che sia un prodotto della sua mente: il nuovo ordine non è imposizione violenta sulla materia, ma è un agire con rispetto nei confronti dell'ordine naturale.

Attraverso la sua vasta opera teorica e pratica, Viollet-le-Duc costruisce un metodo supportato dalla profonda conoscenza della storia e da un'attenta analisi scientifica.

⁷¹ Choay F., *Allegoria del patrimonio*, Officina Edizioni, Roma 1995.

⁷² Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire... cit.*, voce Style.

La voce “stile” nel *Dictionnaire* viene redatta da Viollet-le-Duc in maniera nuova: il significato che egli attribuisce a questo termine assume una valenza inedita. Sin nell'*incipit* egli differenzia lo “stile” e gli “stili”: questi ultimi sono caratteri che permettono di distinguere fra loro le scuole e le epoche, mentre lo “stile” è «la manifestazione di un ideale fondato su un principio». Per far comprendere questo principio, Viollet-le-Duc assiste il lettore riportando numerosi esempi del mondo naturale e dell'architettura (dalla montagna al cristallo, dal lichene alla foresta, dal polipo fino all'uomo): tutte le creazioni terrestri, a suo giudizio, possiedono uno stile che può intendersi come armonia perfetta tra il risultato ed i mezzi impiegati per ottenerlo. Se si osservano quindi le fasi della creazione, si può riconoscere un ordine logico che parte da un principio, da una legge di stabilità a priori dalla quale non si discosta mai.

L'architettura degli Egizi e dei Greci, che possedevano a suo giudizio lo “stile” in quanto risultati della logica inflessibile del principio della stabilità. Successivamente, riferendosi all'architettura del Medioevo, egli afferma che questa ha abbandonato le tradizioni “imbastardite” dell'antichità e che *possiede* lo “stile” perché procede con ordine logico, lo stesso che si può ritrovare nelle opere della natura⁷³.

Altro tema importante è quello del rapporto tra “stile” e materiali/tecnologie costruttive. Secondo Viollet-le-Duc, l'architetto si deve limitare a “sfruttare” la materia, assecondandone la forma e le qualità. Possiamo – prosegue – «sottomettere i metalli a forme arbitrarie, ma la pietra e il legno dobbiamo prenderli come la natura ce li fornisce e impiegarli assecondando le proprietà e i caratteri che hanno indirizzato la loro formazione». Lo “stile” perciò lo si ottiene solo osservando e rispettando le condizioni che stanno alla base di questa logica stringente: data la materia, la forma che si vuole ottenere non è altro che conseguenza delle proprietà che essa esprime.

Nell'architettura del Medioevo, che ritorna spesso come esempio positivo nell'opera viollettiana, ciò che dà le proporzioni della colonna è il peso e l'azione di ciò che essa supporta: se i rapporti tra questi elementi sono corretti allora la colonna avrà “stile”.

Secondo Viollet-le-Duc, i progettisti romanici affinavano la forma senza trovare lo stile, che è l'idea strettamente connessa ad un principio generatore in vista di un risultato ben definito; questo principio, a suo giudizio, sarebbe costituito dall'impiego della materia in ragione delle sue qualità e in modo che – come nel corpo umano si distinguono la struttura dallo scheletro, l'attacco dei muscoli e la sede degli organi – la forma diventi solo la conseguenza della funzione.

⁷³ «Come osservando la foglia di una pianta si deduce la pianta intera, l'osso dell'animale, l'animale intero, così vedendo un profilo se ne deducono gli elementi architettonici» (Viollet-le-Duc *E. E., Dictionnaire... cit.*, voce *Style*, p.310).

Nella teoria viollettiana il processo generatore dell'architettura gotica è tanto più notevole, in quanto secondo l'ordine dell'evoluzione storica, lo "stile" tenderebbe a imprimersi con forza nelle arti primitive, per indebolirsi successivamente mano a mano che esse si perfezionano nell'esecuzione. Seguendo questa logica, l'architettura del XII secolo non potrebbe presentare i caratteri di un'arte primitiva, poiché il suo punto di partenza è l'arte romanica, un'arte in "decadenza". Proprio in questo passaggio bisogna, secondo Viollet-le-Duc, guardarsi dal confondere la forma con il principio: perché se nel passaggio dal Romanico a quella che chiamiamo arte gotica vi sono cambiamenti di forma, non ve ne sono nel principio della struttura. In questo l'arte procede come la stessa natura, essendo lo Stile il corollario del principio e dove il principio si riassume in una sola parola: "equilibrio"⁷⁴.

Viollet-le-Duc, da sempre contrario al metodo di insegnamento promosso dall'*École de Beaux Arts*, afferma che la "scuola dei fantasiosi" attinge a tutto e ovunque e che si preoccupa poco di accordare la ragione con la forma apparente⁷⁵. È la scuola a stabilire i fondamenti dell'arte sulle leggi di equilibrio fino ad allora non applicate all'architettura, alla geometria e all'osservazione dei fenomeni naturali.

Egli si sofferma sul fatto che per molti lo "stile" in architettura consiste solo in un rivestimento decorativo; anche tra gli artisti, molti a suo parere credono di fare un'opera di "stile" solo perché applicano qualche ornamento greco o gotico a un edificio. La conoscenza, lo studio e l'impiego di parti decorative di un'epoca anteriore a quella presente possono esser raccomandati, ma non è in questo a suo giudizio che si manifesta lo stile: bensì nelle linee principali e in un insieme armonico di proporzioni.

Perché l'architettura del Medioevo rappresenta un progresso secondo Viollet-le-Duc? La risposta si trova all'interno del *Dictionnaire*: infatti, secondo l'autore, l'architettura medievale mette l'idea al di sopra di ogni dottrina o tradizione, permettendo di fare sognare anche un ignorante:

«Le jour où chacun sera convaincu que le style n'est que le parfum naturel, non cherché, d'un principe, d'une idée suivie conformément à l'ordre logique des choses de ce monde; que le style se développe avec la plante qui croît suivant certaines lois, et que ce n'est point une sorte d'épice que l'on tire d'un sac pour la répandre sur des œuvres qui, par

⁷⁴ Crippa M. A., *Conversazioni sull'architettura Eugène Viollet-le-Duc. Selezione e presentazione di alcuni «Entretiens»*, Milano 1990, pp.314-315.

⁷⁵ Viollet-le-Duc E. E., *L'architecture et l'architecte au XIX siècle*, in «L'Artiste», IV, agosto 1858. (Tamborrino R.(a cura di) *Eugène Viollet-le-Duc. Gli architetti e la storia, scritti sull'architettura*, , Bollati Boringhieri, Torino 1996, p.111).

elles-mêmes, n'ont nulle saveur; ce jour-là nous pourrons être assurés que la postérité nous accordera le style.»⁷⁶

Lo “stile” si manifesta dunque quando la forma data all’architettura è la conseguenza rigorosa dei principi di struttura che derivano:

- dai materiali impiegati,
- dalla messa in opera dei materiali;
- dai programmi che si debbono realizzare;
- da una deduzione logica dall’insieme ai particolari (metodo mutuato dall’ordine delle cose create in cui la parte è completa con il tutto).

Ogni pietra, afferma Viollet-le-Duc, adempie ad una funzione utile e necessaria; ogni profilo ha una destinazione precisa; il rapporto delle proporzioni adottate deriva da un’armonia geometrica; le forme dell’ornato derivano da quelle naturali secondo un’osservazione tanto vera quanto ingegnosa; nulla è affidato al caso.

L’adozione della forma “conveniente”⁷⁷ è per Viollet-le-Duc uno dei segni di riconoscimento dello stile. Quando un’opera architettonica indica chiaramente l’uso per la quale è stata realizzata, essa è vicina a possedere lo “stile”; ma quando, in più, quest’opera forma con quelle che la circondano un tutto armonioso allora lo “stile” è pienamente espresso. L’importanza dei principi regola l’esistenza di forme diverse: infatti la lingua è la stessa ma la varietà e la personalità dell’artista sta nell’espressione.

In conclusione, i principi dello “stile” non sono altro per Viollet-le-Duc che la conseguenza della sincerità nell’impiego della forma. Egli afferma che nell’opere d’arte lo “stile” tanto si sviluppa tanto più quanto più esse si avvicinano all’espressione giusta, autentica e chiara.

Lo “stile” è insito dunque nell’architettura quando questa procede secondo un ordine logico ed armonico, cioè dall’insieme ai particolari, dal principio alla forma: la maniera invecchia, lo “stile” mai. Quando un’architettura è logica, autentica, fondata su un principio riconoscibile e conseguenza assoluta di tale principio, l’opera possiede sempre stile; quindi si potrà osservare come, sia nel progetto di restauro, sia in quello *ex novo*, Viollet-le-Duc sviluppi in modo approfondito il concetto “stile” attraverso la sua manifestazione nella costruzione.

⁷⁶ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^e au XVI^e siècle*; B. Bance e A. Morel, Paris 1854-1868, vol. 8, voce Style. «Il giorno in cui ciascuno sarà convinto che lo stile è solo il profumo naturale, non ricercato, di un principio, di un’idea seguita in conformità all’ordine logico delle cose del mondo; che lo stile si sviluppa come la pianta che cresce secondo certe leggi, che non è una sorta di spezie che si estrae da un sacco per spargerla su opere si per se stessa prive di ogni sapore; quel giorno potremo essere sicuri che la posterità ci riconoscerà di aver avuto stile». (trad. it. di M. A. Crippa)

⁷⁷ Crippa M. A., *L’architettura... cit.*, p. 324.

1.5 Stile come verità dei materiali e della struttura

Nell'elaborare la sua visione basata sui principi e sui sistemi di costruzione, Viollet-le-Duc è partecipe del dibattito teorico europeo della prima metà dell'Ottocento; nel quale, a partire dall'architetto tedesco Heinrich Hübsch (1795-1863), la lettura della storia dell'architettura attraverso i principi strutturali diventa la chiave per una visione dello "stile" svincolata dagli stili storici, per giungere a una nuova lettura delle forme attraverso la combinazione dell'osservazione della natura e lo studio dell'architettura del passato, giungendo al "principio di struttura". In Francia, questa teoria si fa spazio progressivamente accanto a quella di cui si è già detto, di Quatremère de Quincy.

Nella visione di Viollet-le-Duc, la struttura ha la priorità assoluta rispetto alle altre componenti dell'edificio; per lui, dopo la definizione del programma ogni aspetto, dalla costruzione alla decorazione, dal disegno degli spazi alla progettazione della pianta, è subordinato all'ossatura. È la struttura a determinare l'articolazione dei volumi, i rapporti tra gli ambienti e dunque la qualità spaziale. L'architetto elabora in funzione della struttura il concetto di unità dell'edificio, che porta al raggiungimento dello "stile", dall'analisi dell'architettura gotica l'architetto trae i principi e le argomentazioni per l'architettura contemporanea.

Lungo le numerose pagine dei dieci volumi del *Dictionnaire* e nel primo volume degli *Entretiens* si trovano le linee guida per una teoria dell'architettura articolate in alcune tematiche fondamentali che Viollet-le-Duc riassume con le precise definizioni di *système de structure*, *ossature* e *structure*: termini ricorrenti che si presentano con una forza tale da imporli come fondamenti del concetto di forma dell'architettura.

Nella ricerca di "verità" della struttura architettonica Viollet-le-Duc condanna la «*confusion de styles, de procédés et de formes qui fait de la plupart de nos*

*monuments modernes un composé incompréhensible et choquant*⁷⁸. Se si utilizzano elementi da sistemi diversi, senza una logica complessiva e senza riorganizzarli secondo un vero sistema strutturale, questo può condurre il progettista a quello che lui definisce uno «*style macaronique*», assolutamente lontano dallo “stile”.

Il rapporto fra l'architettura gotica e quella greca, già affrontato da Viollet-le-Duc negli scritti sugli “*Annales Archéologiques*” negli anni Quaranta, viene ora letto in chiave strutturale e costruttiva, per rivalutare l'architettura gotica e al contempo svalutare alcuni aspetti di quella romana, (ritenuta modello dalla scuola *Beaux-Arts*), come l'arcata e gli ordini addossati alle pareti.

L'analisi che l'architetto compie in chiave strutturale-costruttiva è alla base della lettura critica che, partendo dal mito dell'origine del tempio dorico greco, punta a delegittimare il principio d'imitazione insegnato nella scuola *Beaux-Arts*. Se al tempo del dibattito con il segretario dell'Académie des Beaux-arts Raoul-Rochette (1790-1854), Viollet-le-Duc ha fatto propri i criteri della copia e dell'imitazione come fondamento dell'individuazione di uno “stile” contemporaneo, in questa fase (anche sullo sfondo di un durissimo scontro critico con i numerosi esponenti dell'*École de Beaux-Arts*), abbandona progressivamente il principio dell'imitazione fino a condannarlo. È probabile che questa presa di posizione derivi dal ruolo ormai centrale assunto dal «*système de construction*» nella sua teoria, e di conseguenza dai materiali e dalle strutture nella definizione della forma e degli spazi.

La ricerca dei principi dell'architettura che vanno oltre le forme e gli stili storici, ha portato Viollet-le-Duc a fare ricorso alle analogie con il pensiero scientifico. Se negli anni Trenta il principale riferimento era la mineralogia, ora rimanda a scienze come la paleontologia e l'anatomia, e a discipline come l'antropologia e la filologia; basandosi sulle analogie con gli organismi viventi, Viollet-le-Duc rielabora così in funzione della struttura i concetti di unità dell'edificio, di bellezza, di metodo progettuale. L'edificio viene inteso come creazione umana, un'organismo composto da parti che rispondono al principio d'ordine strutturale desunto proprio per induzione, osservazione e fatti sperimentali. Ogni elemento risponde a regole proprie che devono sottostare al principio generale ordinatore: caratteristica, innanzi tutto, della natura.

⁷⁸ In questo modo dallo studio sistematico delle architetture del passato può discendere un insegnamento valido per i contemporanei : «Des matériaux en grand nombre, réunis suivant cette méthode, il devient possible de connaître quelles sont les formes qui conviennent à telle ou telle structure; on ne risque plus de tomber dans cette confusion de styles, de procédés et de formes qui fait de la plupart de nos monuments modernes un composé incompréhensible et choquant [...] un style *macaronique* ne peut être un style nouveau» (Viollet-le-Duc, *Entretiens... cit.*, vol. I, 1863, p. 458).

Alla luce di queste considerazioni, per Viollet la struttura svolge sempre più un ruolo cruciale nella sua concezione dell'architettura; nella sua visione, l'ossatura ha la totale priorità rispetto alla "pelle" dell'edificio ed essa determina anche l'articolazione dei volumi, i rapporti tra i diversi ambienti e la qualità spaziale.

La struttura viene paragonata alla funzione dello scheletro di un essere vivente: *«Tout édifice possède son squelette et ses membrures; il n'est plus qu'une charpente de pierre indépendante du vêtement qui la couvre»*⁷⁹. Il paragone con il sistema scheletrico non si limita all'ossatura come struttura, come l'analogia con una carpenteria lapidea, ma assume connotazioni funzionali: *«Ce squelette est rigide ou flexible, suivant le besoin et la place; il cède, ou résiste; il semble posséder une vie, car il obéit à des forces contraires, et son immobilité n'est obtenue qu'au moyen de l'équilibre de ces forces, non point passives, mais agissantes»*⁸⁰. La struttura viene considerata come parte di un organismo complesso, vivente, formato da parti più o meno rigide, secondo le funzioni che debbono svolgere.

Da questa importante considerazione, "funzionalista" della struttura, deriva il nuovo concetto di "unità" dell'edificio e quindi di "stile". Ad esempio, la necessità di controbilanciare le spinte delle volte condiziona la disposizione in pianta degli ambienti voltati: in questo modo il sistema strutturale diventa il principio fondamentale del nuovo tipo di "unità", non fondato sulle proporzioni e sulla simmetria, ma sull'equilibrio delle forze.

Così anche la relazione delle parti con il tutto, che caratterizza il concetto di unità nella teoria architettonica sin da Leon Battista Alberti⁸¹ (1404-1472) viene reinterpretata in relazione alle funzioni dei diversi organi e al raggiungimento della funzionalità complessiva dell'organismo⁸².

Scrive a tale proposito Viollet-le-Duc:

«tout membre de cette architecture est la conséquence d'un besoin de la structure, comme dans le genre vegetal et animal il n'est pas un phénomène, un appendice qui ne soit le produit d'une nécessité organique [...] il est impossible d'enlever à un édifice du XIII siècle ou

⁷⁹ Viollet-le-Duc E.E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. IV, 1859, p. 127.

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ Si veda Alberti L. B., *De re aedificatoria*, N. di Lorenzo, Firenze 1485, Libro IX, cap V, pp. 452-453. «La bellezza è accordo e armonia delle parti in relazione a un tutto al quale esse sono legate secondo un determinato numero, delimitazione, collocazione, così come esige la *concinnitas*, cioè la legge fondamentale e più esatta della natura. La quale *concinnitas* è seguita quanto più possibile dall'architettura; essa è il mezzo onde quest'ultima consegue onore, pregio, autorità, valore».

⁸² Viollet-le-Duc fa riferimento ai principi di «*corrélation des organes*» e «*subordination des caractères*» di Cuvier.

d'y attacher des formes décoratives sans nuire à sa solidité, à son organisme, si je peux m'exprimer ainsi»⁸³.

Grazie a questa logica interna, è possibile stabilire proporzioni e forme di una parte dell'edificio gotico a partire da tutte le altre: *«Aussi de même qu'en voyant la feuille d'une plante, on en déduit la plante entière; l'os d'un animal, l'animal entier; en voyant un profil, on en déduit les membres d'architecture, du membre d'architecture le monument»⁸⁴.*

Come gli organismi naturali anche per gli edifici, più alto è il loro posto nella scala evolutiva e più alto è il grado di complessità e di fragilità:

«L'edifice gothique ne reste debout qu'à la condition d'être complet; on ne peut retrancher un de ses organes sous peine de le voir périr, car il n'acquiert de stabilité que par les lois de l'équilibre. C'est là d'ailleurs l'un des reproches que l'on adresse le plus volontiers à cette architecture, non sans quelque apparence de raison. Mais ne pourrait-on alors reprocher à l'homme la perfection de son organisation et le regarder comme une créature inférieure aux reptiles par exemple, parce qu'il est plus sensible aux agents extérieurs, et plus fragile?»⁸⁵.

Attraverso il criterio della rispondenza perfetta tra forma e funzione, che Viollet-le-Duc individua nel *système de construction*, il concetto di “stile” introduce anche il nuovo concetto di bellezza. È significativa in questo senso la rilettura che Viollet-le-Duc opera dell'analogia di Vitruvio fra le proporzioni del corpo umano e quelle degli ordini dell'architettura greca. Secondo Viollet, il riferimento per l'architettura deve essere l'uomo, perché esempio di perfezione della struttura:

«L'homme est de tous les êtres organisés le plus complet, et cette perfection relative est si apparente, si réelle, qu'il est devenu le maître de tous ces êtres organisés. Il est le mythe de la structure; donc, si l'on veut construire, il faut le prendre comme modèle, non quant à la forme à donner aux choses à construire, mais quant à la méthode applicable à ces constructions»⁸⁶.

Ed ancora:

«L'homme est beau par excellence entre les êtres organisés, parce que sa structure est en accord intime avec ses besoins, ses fonctions et son

⁸³ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... cit.*, p. 283.

⁸⁴ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. VIII, 1866, p. 482.

⁸⁵ Viollet-le-Duc E. E., *op. cit.*, vol. I, 1854, p. 149.

⁸⁶ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... cit.*, vol. I, 1863, p. 82.

moteur intellectuel. Donc, si l'on veut que le monument soit beau, il faut que sa structure suive rigoureusement ce même principe»⁸⁷.

Il ragionamento di Viollet-le-Duc sull'ossatura strutturale culmina in una feroce critica del sistema dell'insegnamento *Beaux-Arts* quando spiega la relazione tra le volte e piante negli edifici gotici. La composizione non può più essere, come è per gli accademici, un'abile messa a punto di sequenze spaziali autonome dalle logiche strutturali. Per Viollet, comporre è un atto generato autonomamente dal sistema strutturale e dalla sua coerente ossatura⁸⁸.

La scelta come riferimento del “sistema di costruzione” delicato e complesso come quello delle cattedrali medievali, viene affiancata da Viollet-le-Duc alle scelte del metodo di costruzione. Qui l'architetto sintetizza gli studi e i dati raccolti durante le opere di restauro: la ricerca delle cave di provenienza delle pietre, lo studio delle caratteristiche dei materiali, le lavorazioni applicate, la posa in opera; e stabilisce la relazione di questi aspetti architettonici con la funzione strutturale che l'elemento costruttivo svolge. Come si può intuire dalle esaustive relazioni scritte per i progetti di restauro, i materiali ed il sistema strutturale sono in stretto legame e si influenzano reciprocamente.

Viollet-le-Duc nel *Dictionnaire* spiega come l'architettura gotica punti a suo giudizio a combinare sapientemente nella struttura parti di diversa rigidità, calibrando perfettamente la scelta dei materiali e la loro modalità di posa in opera a seconda della funzione strutturale e dell'equilibrio globale, non dimenticando le variazioni dovute agli assestamenti.

Nel *système de construction* dell'architettura gotica la costruzione sfrutta la gradualità fra l'estrema rigidità dei monoliti lapidei posti in verticale e l'assestamento derivante dai giunti di malta nella muratura dei pilastri. In questo modo tutte le varie parti come pilastri, muri e contrafforti sono realizzate collegando alla muratura, attraverso ortostati, colonne e colonne monolitiche⁸⁹.

La muratura può dunque essere realizzata in grandi o piccoli blocchi, con conglomerato o senza, a seconda del grado di rigidità da raggiungere.

In questa maniera, Viollet-le-Duc interpreta tutta la costruzione come un insieme di elementi che svolgono un ruolo importante nella complessa struttura, in continua tensione tra loro.

Il sistema costruttivo basato sull'ossatura, con la concentrazione dei carichi lungo linee ideali, necessita di un impiego attento delle varie qualità della

⁸⁷ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... cit.*, vol. I, 1863, p. 82.

⁸⁸ Chemolli G., *Viollet-le-Duc, architetto*, tesi di dottorato, École Polytechnique Fédérale de Lausanna, Losanna 2011, p.114.

⁸⁹ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire... cit.*, vol. VI, 1859, pp.238-239.

pietra, che possono avere caratteristiche molto diverse a seconda che siano usate per la struttura o per il tamponamento. Viollet-le-Duc si sofferma a lungo sulle scelte dei materiali, anche alla luce della sua passione per la geologia ed il suo interesse per la lettura dell'architettura a partire dallo studio delle stratificazioni rocciose.

Inoltre, la scelta delle pietre di una certa colorazione contribuisce nella sua idea ad evidenziare le parti e le funzioni: ad esempio la scelta di una pietra di colore grigio per i contrafforti può distinguerli dal fondo ad intonaco delle murature; oppure negli interni, la pietra grigia usata per le colonnine può potenziare l'effetto visivo della forza statica. Le qualità della pietra, individuabili nella colorazione e dalla grana, possono essere lavorate con una diversa dimensione dei blocchi secondo il loro ruolo strutturale, contribuendo così a evidenziare la gerarchia della struttura.

Oltre alla pietra, Viollet-le-Duc utilizza il mattone, sperimentando anche le combinazioni di mattone e pietra sia nei progetti di residenze cittadine come la *maison Courmont* (1846-1848), sia per progetti di campagna. L'architetto predilige questa combinazione di materiali sia per residenze nobiliari che per «*immeuble de rapport*». Nella *maison Milon*, ad esempio, ottiene un carattere pittoresco per il corpo annesso del cortile grazie all'alternanza di fasce in pietra e in mattoni nel piano terra e a «*pan de bois*» a vista al piano primo.

Il ricorso a materiali diversi in facciata può essere anche un modo per articolare i prospetti delle architetture, per creare letture e sistemi funzionali.

Alla luce di quanto descritto, Viollet-le-Duc critica le scelte impiegate negli edifici neoclassici, cioè delle piattabande armate che simulano un architrave monolitico e capitelli in più pezzi⁹⁰, quindi pone l'attenzione alla verità dei materiali.

In conclusione, la sincerità dei materiali e della struttura, per l'architetto francese, è un concetto che appartiene al piano etico, a quello percettivo e a quello propriamente tecnico. Proprio quest'ultimo deve rispondere al programma, espressione del principio costruttivo, e porre attenzione alla natura dei materiali e delle loro caratteristiche negando le simulazioni. A tale proposito Viollet-le-Duc scrive nel *Dictionnaire*:

«Fino ad un certo punto noi possiamo violentare le materie prime, possiamo per esempio sottomettere i metalli a forme arbitrarie, ma la pietra, ma il legno siamo costretti a prenderli come la natura ce li fornisce, a posarli secondo certe leggi che hanno comandato la formazione di queste sostanze, e di conseguenza a concepire una struttura che si accordi con le loro qualità. Lo stile si ottiene solo a queste condizioni, vale a dire che, data la materia, la forma d'arte che

⁹⁰ Viollet-le-Duc E.-E., *L'architecture et les architectes au XIXe siècle*, in «L'Artiste», vol. IV, agosto 1858, (pp. 225-229), p. 339.

essa riveste sia solo la conseguenza armoniosa delle sue proprietà adattate alla destinazione, che l'uso della materia sia proporzionale all'oggetto»⁹¹.

L'opera dell'architetto consiste nell'impiegare un dato ordine della materia e condurlo ad un ordine strutturale con "stile".

⁹¹ Crippa M. A., *L'architettura ragionata. Eugène Viollet-le-Duc, op. cit.*, p. 310.

1. Théorie du Style

1.1 Origine et usage du terme "style" dans la culture occidentale

*Le terme “style”, mot qui indique aujourd'hui les manières esthétiques et technologiques de création d'un objet, est en réalité polysémique, c'est-à-dire qu'il a plusieurs sens: en effet, il est utilisé aussi bien avec une fonction taxinomique que pour mettre en relief les caractéristiques esthétiques qui qualifient un objet. Ensuite, ce terme concerne et les caractéristiques originales d'une création particulière, et celles qui marquent toute une époque, et le registre d'un discours et la forme de l'exposition. Enfin, ce terme est aussi utilisé dans des sens détournés de son propre, comme par exemple dans les expressions "style de pensée", "style de vie", "style de gouvernement", etc. Tous ces sens et usages du terme (même très différents et pas forcément liés par un dénominateur commun) s'expliquent par son étymologie. Le mot “style”, en effet, vient du latin *stilus*⁹², apparenté avec *stimulus*, qui signifie aiguillon. Le *stilus* était un objet utilisé pour écrire, qui présentait une structure composée: elle avait un bout pointu pour graver les tablettes de cire et l'autre aplati, qui permettait d'effacer les traits qu'on avait écrit, pour rétablir la *tabula rasa*. Par glissement métonymique, le nom de cet instrument fourchu (même si normalement on en souligne surtout la fonction d'écriture) a été utilisé pour définir la manière d'écrire aussi, qui consiste en deux différentes opérations: en effet, le résultat final lors de la rédaction d'un texte est obtenu à la fois par effet de "ajouter" et d'"enlever". Ce terme est utilisé dans ce sens dès l'époque classique: Cicéron employait par exemple l'expression *stilus dicendi* comme synonyme de *modus dicendi* ou même de*

⁹² Mot latin dont *stylus* est une variante graphique.

*genus dicendi*⁹³. En principe, le concept de style est donc relevant du domaine de la linguistique, de la littérature et de la rhétorique, ce qui est confirmé par les termes en grec et en latin correspondants: , στῦλος qui signifie colonne et stilus⁹⁴. Comment peut-on donc définir le mot "style"? Antoine Compagnon, historien de la littérature française, affirme que «le style, donc, est loin d'être un concept pur; c'est une notion complexe, riche, ambiguë, multiple. Au lieu de se dépouiller de ses acceptions antérieures, au fur et à mesure qu'il en acquerrait de nouvelles, le mot les a accumulées...⁹⁵». En faisant référence aux théories d'Aristote (384 av. J.-C., 322 av. J.-C.), et notamment au troisième livre de la Rhétorique, consacré aux effets de style, il en ressort que le style renvoie aux concepts de *dianoia* et de *lexis*, c'est-à-dire de pensée et d'expression, avec lesquelles on ne peut analyser la réalité qu'à travers la mise en mot. Dans la rhétorique, selon Aristote, le terme naît de la fusion de ces deux éléments: le problème central était de dépasser la distinction qui séparait la dimension du contenu de celle de l'expression. Dans le domaine des arts non-verbaux le terme style commence à être utilisé par analogie avec son sens rhétorique et littéraire, c'est-à-dire pour indiquer une unité parmi les formes d'expression individuelles, la légitimité de l'extension du paradigme linguistique. L'emploi de ce mot hors du contexte littéraire remonte en Italie au XVI^e siècle, dans l'interprétation rhétorique de la musique, grâce à laquelle la "théorie des trois styles" a été introduite dans le canon musical. Cette assimilation entre musique et rhétorique relève de l'intérêt des musiciens italiens de la fin du XVI^e siècle pour l'éloquence des sentiments, l'énergie et la liberté de déclamation propre à l'expression des paroles, ce qui a provoqué l'apparition du "style représentatif"⁹⁶.

L'étape suivante a été l'introduction du terme dans le domaine des arts figuratifs, d'abord en tant que synonyme du mot manière (donc dans un sens aussi bien descriptif que normatif) et, ensuite, dès que ce dernier a pris une connotation péjorative, comme antonyme par rapport à celui-ci.

Au XVIII^e siècle le terme style est déjà utilisé pour classer l'évolution de l'art. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), archéologue et historien de

⁹³ Meo O., *Questioni di filosofia dello stile*, Il Nuovo Melograno, Gênes 2008, p. 13-14.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Compagnon A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998), (trad. it. *Il demone della teoria*, Einaudi, Torino 2000, p. 188).

⁹⁶ Meo O., *Op. cit.*, p. 20-23.

l'art allemand, qui, à son tour, reprenait la taxinomie de l'historien et érudit français Joseph Juste Scaliger (1540-1609), est le premier à concrétiser ce propos théorique en élaborant une hiérarchie de valeurs artistiques définies de façon univoque et rigoureuse: commencement, accroissement, accomplissement, déclin.

Erwin Panofsky (1892-1968) a remarqué que, déjà à la moitié du XVIIe siècle, donc bien avant la catégorisation par Winkelman, il y a eu un premier glissement de sens, puisque le mot style a été emprunté de la poétique et de la rhétorique pour être appliqué à la "manière" personnelle de peindre de l'artiste, grâce à Poussin et à Bellori⁹⁷.

C'est ainsi que la conception "cyclique" et "discontinue" du terme s'impose, pour se diffuser ensuite au cours du siècle suivant grâce aux théories du philosophe allemand Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)⁹⁸.

Définir un "style" historique et artistique implique donc de circonscrire la période de développement de ce style par rapport aux époques précédentes et suivantes, et de déterminer les éléments structurels qui le caractérisent. Il s'agit donc d'effectuer deux opérations: l'une de délimitation chronologique, l'autre d'étude et de comparaison des traits, en d'autres termes d'analyse et de synthèse.

La catégorisation de cette taxinomie remonte au XIXe siècle, quand l'histoire de l'art devient une discipline spécialisée, avec sa propre structure et ses propres méthodes.

L'approche théorique d'analyse des thèmes relevant du style (artistique et culturel ou bien historique) naît dans le domaine de l'histoire des théories de l'architecture. En France, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), critique d'art et d'architecture, consacre plusieurs pages de son Dictionnaire d'architecture au mot «Style», où il observe certains aspects du terme qui vont bien au-delà de la branche dont il fait partie⁹⁹.

⁹⁷ Dans l'analyse détaillée de Panofsky (1927), le moment crucial de cette transformation survient à la moitié du XVIIe siècle. Panofsky E., *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milan 1961, p. 159-160.

⁹⁸ Le grand philosophe allemand atteste le glissement d'une conception normative, liée aux théories des trois styles, à une conception historique et descriptive, où il fait une distinction entre style *sévère*, *idéal* et *agréable*. Hegel G. V. F., *Phenomenology of Spirit*, Oxford University Press, Oxford 1986, p. 690-695.

⁹⁹ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art, D.H.A., Paris 1832, 2 volumes. Publiée dans l'E.M.A., III tome (1825), l'article "Style" est repris intégralement dans l'édition du D.H.A., II tome (1832).

Quatremère de Quincy présente l'étymologie du mot "style", utilisé bien en français, mais qui en italien est utilisé dans un sens fort détourné de sa primitive acception: selon l'auteur, en effet, le mot vient du latin *stylus*, emprunté à son tour du grec *στῦλος*, où les deux termes signifient "corps circulaire" (comme une colonne, ou un poinçon rond, une sorte de crayon, aigu d'un côté, avec une tête aplatie de l'autre, que l'on utilisait autrefois pour écrire. Dans son œuvre, Quatremère met en exergue le lien entre les arts graphiques et ceux du discours, en faisant remarquer que le "style" en littérature se considère sous deux aspects principaux: la forme choisie par l'écrivain selon la nature du sujet traité et les effets qu'il veut produire, et, dans un sens beaucoup plus large, la forme typique et caractéristique que certaines causes très générales impriment aux œuvres de l'esprit.

Dans cette dernière acception, le terme "style" est appliqué à l'idée de la forme que chaque artiste donne à l'expression de ses pensées, par rapport aux sujets traités et aux causes physiques.

Quatremère souligne que le mot «Style» devient alors synonyme de caractère¹⁰⁰ de la physionomie distinctive qui appartient à chaque ouvrage, à chaque auteur, à chaque genre, à chaque école ou à chaque siècle. Ce terme, appliqué aux œuvres littéraires, entre donc de façon spontanée dans le domaine des arts du dessin.

Il atteste que le "style" de chaque époque de l'art peut être clairement discerné; si dans les arts du dessin style est synonyme de "manière", celle-ci comporterait une idée applicable, soit à l'exécution de l'ouvrage, soit au talent pratique de l'artiste, lorsque le style désignerait plutôt le résultat des qualités générales qui influent sur le goût de chaque siècle, de chaque pays, de chaque école, de chaque genre.

En ce qui concerne l'architecture, Quatremère affirme de ne pas donner une analyse de tous les styles mais plutôt du sens du mot, en faisant remarquer que les architectes utilisent le mot style pour désigner le goût de toutes les parties qui entrent dans l'ensemble de l'œuvre: des formes, des proportions, des profils, des détails, des décorations et des ornements.

L'architecture, selon Quatremère, est celui, de tous les arts du dessin, qui semble moins en rapport avec l'art d'écrire: cependant elle a adopté la métonymie qui a transporté à l'expression intellectuelle des idées la notion de l'instrument destiné, en principe, à n'en tracer que les signes¹⁰¹.

¹⁰⁰ Élément, ce qui reprend les théories de Joseph Scaliger.

¹⁰¹ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique... cit.*, p. 500.

Même au-delà de la France de Viollet-le-Duc, où le terme “style” est transposé du champ lexical de la littérature à l'histoire de l'art et à l'architecture, en Allemagne aussi, quelques années plus tôt, la valeur de ce terme et son analyse théorique étaient déjà objet de débat. En 1789 l'érudit allemand Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) écrit le célèbre essai sur “La simple imitation de la nature, la manière et le style”, où il atteste que: «le style repose sur les fondements les plus profonds de la connaissance, sur l'essence des objets pour autant qu'il nous soit permis de la connaître sous forme de figures visibles et tangibles»¹⁰². Ensuite, c'est la vision de l'architecte allemand Gottfried Semper (1803-1879) qui, dans la seconde moitié du XIXe siècle, domine l'historiographie de l'art et l'esthétique, à travers son texte: “Le style dans les arts techniques et tectoniques, ou esthétique pratique” (1860-1863). Cet ouvrage au titre emblématique représente une élaboration théorique majeure, un point de repère essentiel pour tous les historiens de l'art et de l'architecture des générations suivantes, en premier lieu pour Heinrich Wölfflin (1864-1945)¹⁰³. Ce dernier met en lumière les défauts du matérialisme et du technicisme, c'est à dire d'une interprétation de l'art selon laquelle ce sont surtout les aspects matériels et techniques qui déterminent l'évolution du style. Dans ses “Prolégomènes à une psychologie de l'architecture” (1886), il exhorte à «combattre l'excès de matérialisme, d'après lequel l'histoire des formes en architecture peut être expliquée à travers les limites liées au matériau, au climat, à la fonction¹⁰⁴». Deux années plus tard, dans son célèbre texte “Renaissance et Baroque”, Wölfflin écrit ce qui suit:

«Je suis loin de vouloir nier la création de formes particulières sous l'effet de la technique. La nature du matériau, la manière de travail, la construction auront toujours une influence importante. Mais je voudrais néanmoins affirmer fermement, en particulier face à certaines tendances modernes, que la technique n'est pas en mesure de créer un style, au

¹⁰² Goethe J.W., *Semplice, imitazione della natura, maniera, stile* (1789), dans Zecchi S. *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Bollati-Boringhieri, Turin 1992, p. 63.

¹⁰³ Pinotti A. *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milan 2001, p. 17-18.

¹⁰⁴ Wölfflin H., *Psicologia dell'architettura* (1886), Cluva, Venice 1985, p.77-78 [notre traduction].

contraire, dans le cadre de l'art, la création se déroule toujours dans le sens de la forme»¹⁰⁵.

Au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix du XIXe siècle, surtout dans le domaine de l'historiographie d'origine allemande, la conception matérialiste de l'art doit faire face surtout à l'auctoritas de Gottfried Semper. Déjà dans son œuvre "Les quatre éléments de l'architecture" (1851) il regrette que

«tant anciennement que récemment, la dimension formelle de l'architecture a été censée d'être déterminée et influencée surtout par le matériau [...]. Peut-être que l'architecture, tout comme la nature qui est son grand maître, ne doit pas choisir et adopter le matériau en suivant ses propres lois, mais, au contraire, faire résulter la forme et l'expression de ses création non pas du matériau, mais des idées qui vivent dans ces lois¹⁰⁶».

Pendant la conférence prononcée à Londres en 1853, dont le titre était "Projet d'un système de théorie comparative du style", Semper distingue deux types de facteurs qui déterminent le style: les influences intérieures à l'œuvre (les motifs, ou types, ou formes) et les influences qui agissent de l'extérieur (types d'exécution et matériaux, influences du lieu, du climat, de la religion et de la politique, et influences d'ordre personnel de la part de l'artiste, du commanditaire et des personnes exécutant le travail). On peut donc affirmer que Semper n'est pas étranger à l'analyse de l'aspect abstrait et formel du style: dans le texte "Theorie des Formell-Schönen" (1855-1859), un manuscrit inédit qui rassemble les résultats de ses recherches, il distingue les qualités abstraites à travers les critères habituels de symétrie, proportionnalité et direction, en utilisant comme méthodologie descriptive une analyse comparative des structures de plantes, animaux et hommes et des forces dynamiques qui y sont contenues. Mais il y a un quatrième critère, qui lui a été probablement suggéré par son collègue à l'Ecole polytechnique de Zurich, Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), qui concerne en particulier la question de son matérialisme présumé: «Il y a un quatrième centre de relations, qui n'est pas homogènes aux précédents [...]. Ce dernier élément

¹⁰⁵ Wölfflin H, *Rinascimento e barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia* (1888), Vallecchi, Florence 1988, p.181 (notre traduction) .

¹⁰⁶ Semper G., *I quattro elementi dell'architettura* (1851), Jaka Book, Milan 1991, p. 206.

unitaire est le point crucial de l'objet, plus précisément son but¹⁰⁷ » indiqué par le contenu de l'œuvre. Il y a donc une sorte de perspective théologique dans la pensée esthétique de Semper, qui met explicitement en relation le telos de l'objet représenté avec sa beauté et son contenu: «la beauté est donc adaptation au contenu, qui peut s'exalter jusqu'à devenir caractère et expressivité»¹⁰⁸.

L'expression du caractère dans le style, qui Semper expose dans *Des styles architecturaux* (1869), ne relève pas seulement de l'esprit individuel qui s'exprime dans l'œuvre, mais aussi de la conscience collective qui se reconnaît dans le monument, qui est la véritable transposition symbolique de la volonté et de l'esprit de l'époque, et non seulement une exposition mécanique:

«On caractérise fort justement les monuments anciens comme les abris fossilisés d'organisations sociales éteintes, mais ils n'ont pas, lorsqu'ils existaient, poussé sur le dos comme des coquilles d'escargots, ils n'ont pas non plus, à l'image des récifs de corail, éclos à la suite d'un processus naturel aveugle, mais ces monuments sont des créations libres dues à l'homme qui a mobilisé la raison, l'observation de la nature, le génie, la volonté, la science et le pouvoir. La libre volonté de l'esprit créatif de l'homme est donc considérée comme le facteur essentiel dans la question de la naissance de l'architecture. S'il est vrai que, au moment de la création, cette volonté doit se réaliser dans le cadre de certaines lois supérieures, liées à la tradition, à l'intérêt et à la nécessité, néanmoins, à travers une libre et concrète élaboration et utilisation, elle les reprend et les met en quelque sorte à son propre service. En ce sens, les phénomènes de l'histoire de l'art sont tout à fait pareils aux phénomènes de l'histoire des civilisations, dont ils représentent une partie subordonnée mais au même temps intégrante¹⁰⁹».

C'est Aloïs Riegl (1858-1905) qui contredit cette autorité, quand, en 1893, il publie *Questions de style*, où il met en évidence que:

«Il y a l'habitude d'attribuer la nouvelle théorie de l'origine technique et matérielle des plus anciennes formes décoratives et artistiques surtout à Semper, ce qui est autant inexacte que l'identification du darwinisme

¹⁰⁷ Semper G., *Theorie des Formell-Schönen* (1855-1859), Introduction, dans Hermnn W., *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Electa, Milan 1990, p. 252.

¹⁰⁸ Rykwert J., *Semper and the Conception of Style*, dans *Gottfried Semper und die Mitte des 19*. Actes du symposium 2-6 décembre 1974 qui a eu lieu à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich, Basel-Stuttgart 1976, p.73. [notre traduction]

¹⁰⁹ Semper G., *Degli stili architettonici* (1869), dans *Architettura, arte e scienza. Scritti scelti 1834-1869*, Clean, Napoli 1987, p. 98 [notre traduction].

moderne avec Darwin. [...] Mais, tout comme entre Darwin et les darwinistes, il est nécessaire de distinguer clairement Semper par rapport aux semperiens»¹¹⁰.

Dans ce contexte historique et culturel, le jeune Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc s'inspire de ces thèmes fortement débattus pour élaborer son "Kunstwollen" personnel et pour apporter sa propre contribution.

Viollet-le-Duc construit ses théorie sur le style à partir d'une recherche aussi bien linguistique que historique et artistique. À cet égard, il est très intéressant d'analyser certaines idées qui reviennent souvent dans ses textes et dans ses projets, pour en tirer une nouvelle interprétation de ses recherches.

À la relecture de ses textes, on peut attester que son acte "révolutionnaire" est loin d'être un refus, même partiel, des principes traditionnels de l'architecture, au contraire, on en peut observer un développement de principes avec des fondements rationnels qui satisfont la loi de l'unité.

Analyser et étudier les écrits de Viollet-le-Duc peut être utile pour mieux comprendre son parcours théorique et pour interpréter ses choix dans le cadre d'une continuité critique de la tradition du "style".

¹¹⁰ Riegl A., *Problemi di stile* (1893), Feltrinelli, Milan 1963, p.23 (notre traduction) .

1.2 Viollet-le-Duc et l'influence des théories de l'évolution sur l'architecture

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc naît à Paris le 27 janvier 1814 et il meurt à Lausanne le 17 septembre 1879. Fils d'une famille bourgeoise, il grandit dans le palais des Tuileries, où son père, Emmanuel Louis Nicolas Viollet-le-Duc¹¹¹, exerce la fonction de conservateur-adjoint. Le jeune Eugène a l'opportunité de fréquenter le salon libéral de son oncle, Etienne-Jean Delécluze¹¹², où il a l'occasion d'entrer en relation avec des personnages marquants de la culture parisienne: c'est ici qu'il connaît des intellectuels, des artistes et des écrivains

¹¹¹ Emmanuel Louis Nicolas Viollet-le-Duc (1780-1857), construit toute sa carrière dans l'administration publique, d'abord sous Napoléon Ier, ensuite sous la monarchie. Il est «chef de bureau» au Ministère de la Guerre de 1801 à 1809, «sous-contrôleur des services du Palais» entre 1809 et 1814, «vérificateur des dépenses de la Maison du Roi» entre 1815 et 1830, «gouverneur» depuis 1830 jusqu'à 1832, «conservateur des résidences et maisons royales à l'Intendance générale de la liste civile» entre 1832 et 1848. Auteur de plusieurs œuvres, comme: *Nouvel Art poétique*, *Précis d'un Traité poétique de versification*, *Six mois de la vie d'un jeune homme*, un *Catalogue des livres composant la bibliothèque poétique de M. Viollet-le-Duc*, il est aussi éditeur des *Oeuvres de Mathurin Regnier*, précédées de *l'Histoire de la satire en France*, de *l'Ancien Théâtre français* (G. Viollet-le-Duc, *Lettres d'Italie*, note 1 p. 11).

¹¹² Etienne-Jean Delécluze (1781-1863), peintre et écrivain. En 1797 il commence à faire son apprentissage dans l'atelier du peintre Jacques Louis David, et entre 1808 et 1814 il expose des œuvres au Salon de Paris. Passionné de littérature latine et grecque, il s'intéresse aussi à la littérature anglaise et italienne du passé, notamment à Milton, Shakespeare et Dante. Après avoir abandonné la carrière de peintre, en 1814, il devient critique d'art, et il publie des articles pour plusieurs journaux, comme *Lycée Français*, et plus régulièrement pour le *Journal des Débats*, à partir de 1822 jusqu'à 1863. Pendant un voyage en Italie, entre 1823 et 1824, où il arrive jusqu'à Paestum, il découvre son intérêt pour la ville de Florence, son histoire et sa culture. En 1828 il commence sa carrière d'écrivain avec *Précis d'un traité de peinture*; il publie, entre autres, l'œuvre *Florence et ses vicissitudes 1215-1790* en 1837, une traduction de *Vita nuova* de Dante en 1841, *L'Italie littéraire et artistique* en 1850, *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, en 1855, *Souvenirs de soixante années* en 1862. Sur Delécluze: cfr. Baschet R., *Journal de Delécluze: 1824 – 1828*, Editions Bernard Grasset, Paris 1948; Baschet R., *E.-J. Delécluze, témoin de son temps 1781-1863*. Boivin, Paris 1942.

comme Stendhal¹¹³, Prosper Mérimée¹¹⁴, Sainte-Beuve¹¹⁵, Jean-Jacques-Marie Huvé¹¹⁶ et Ludovic Vitet¹¹⁷. Sa personnalité est bientôt marquée par une claire intolérance vis-à-vis de la formation académique. Pris par la vocation d'architecte, Viollet refuse d'entrer dans la célèbre Académie des Beaux-Arts, où les jeunes étudiants sont formés à travers l'analyse du langage du classicisme. Il préfère l'expérience sur le terrain, à travers des stages dans les ateliers de Jean -Jacques-Marie Huvé d'abord, et de Achille Leclère ensuite¹¹⁸. Les années trente sont essentiels pour la formation de Viollet-le-Duc: pendant cette période, il connaît de nombreux intellectuels: Arcisse de Caumont (1801-1873), dont il adopte la conception d'une histoire de l'architecture

¹¹³ Marie-Henri Beyle, connu sous le pseudonyme de Stendhal (1783-1842), écrivain. Passionné d'art et de l'Italie, où il a vécu plusieurs années, il a écrit *Histoire de la peinture en Italie* et le récit de voyage *Rome, Naples et Florence*, ce dernier signé pour la première fois avec le pseudonyme Stendhal. Grâce à ses romans de formation, c'est-à-dire *Le rouge et le noir* (1830), *La chartreuse de Parme* (1839) et *Lucien Leuwen*, inachevé, écrits avec un style sobre qui analyse la dimension psychologique des personnages, il devient l'un des plus importants romanciers français du XIXe siècle avec Balzac, Hugo, Flaubert et Zola.

¹¹⁴ Prosper Mérimée (1803-1870) écrivain, *Inspecteur général des Monuments Historiques* à partir de 1834 jusqu'à 1860.

¹¹⁵ Charles Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869), critique littéraire et écrivain français. A partir de 1824, il publie dans la revue *Le Globe* avec les *Premiers lundis*, extraits de son recueil d'œuvres, et en 1827 il entre en relation avec Victor Hugo dont il devient un ami. En 1845 il devient membre de l'Académie française.

¹¹⁶ Jean-Jacques-Marie Huvé, (1783-1852), architecte, fils de l'architecte Jean-Jacques Huvé. Elève de Percier, en 1808 il a accès à l'*École d'architecture*, et dans la même année il est nommé *conducteur*, et puis *inspecteur* des travaux de l'église de la Madeleine à Paris, qui devait être transformée en temple de la Gloire sous la direction de Alexandre-Pierre Vignon. En 1817 il est nommé *inspecteur en chef* de la Madeleine et *architecte des Hospices*. En 1818 il construit le *Marché aux Vaches grasses*. Entre 1819 et 1823, il réalise le Château de Saint-Ouen pour la comtesse du Cayla. A partir de 1827 il devient architecte de l'Administration des Postes, de 1828 à 1845, il poursuit l'œuvre de Vignon en tant qu'*architecte en chef* de la Madeleine, dont il conçoit le décor intérieur. Sur Huvé cf. Lance A., *Dictionnaire des architectes français*, Morel, Paris 1872, 2 vol.; Bauchal C., *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français...*, A. Daly, Paris 1887.

¹¹⁷ Ludovic Vitet (1802-1873) archéologue, *Inspecteur général des Monuments Historiques* de 1831 à 1834, président de la «Commission des Monuments Historiques» jusqu'à 1848, nommé à l'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres* en 1839, élu à l'*Académie française* en 1845. Cf. aussi Bercé F., *La naissance des monuments historiques -Lettres de Mérimée à Ludovic Vitet (1840-1848)*, CTHS, Paris 1998.

¹¹⁸ Achille-François-René Leclère, architecte français (1785-1853), élève de Jean-Nicolas Durand et ensuite de Percier, il a gagné le Grand Prix de Rome et séjourné à Villa Medici de 1809 à 1813, en réalisant comme envoi de la quatrième année un projet de restauration du Panthéon. En 1816 il a proposé deux projets de transformation de l'église de la Madeleine. Cf. Lance A., *Notice sur la vie et les travaux de M. Achille Leclère, architecte, membre de l'Institut*, Paris, Librairie d'architecture B. Bance, Paris 1854, p. 15; Hauteceur L., *Histoire de l'architecture classique en France*, 7 vol., Paris 1943-1957, vol. VI, p. 59, 124, 169-74; vol. VII, p. 119, 211, 304.

organisée selon des phases chronologiques; François-Auguste-René de Chateaubriand (1768-1848), considéré comme le fondateur du romantisme littéraire français; Victor Hugo (1802-1885), qui en 1831 publie son chef-d'œuvre *Notre-Dame de Paris*, une histoire au cœur du Paris du Moyen Âge et de sa magnifique cathédrale gothique; Charles de Montalembert (1810-1870), membre du Corps législatif du Second Empire, favorable à une monarchie constitutionnelle et libérale; enfin, il entre en relation avec Prosper Mérimée (1803-1870) et Ludovic Vitet (1802-1873), qui deviendront inspecteurs généraux des Monuments Historiques français, institution dans laquelle Viollet-le-Duc aussi sera souvent engagé.

En plus de ces contacts avec le monde culturel de cette époque-là, la formation de Viollet-le-Duc est enrichie par ses longs voyages, aussi bien à travers la France qu'à l'étranger, pendant lesquels il a l'occasion de redécouvrir l'architecture du Moyen Âge et d'approcher la Commission des Monuments Historiques. Grâce à ces intérêts il commence à faire partie d'un groupe d'architectes et de critiques d'art qui, pendant ces années, est engagé à rénover les méthodes et les pratiques de restauration en France.

Il fait de nombreux voyages et séjours en Italie aussi, pays dont il analyse l'art et la tradition. Pendant ces voyages il rassemble de nombreux desseins, esquisses et notes qui lui permettent de développer une profonde connaissance du patrimoine historique et artistique du Pays. Cet important bagage de connaissances, construit grâce à ses expériences de voyage et d'étude, est rassemblé dans le "Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle" (composé de 10 volumes, publié pendant les années 1854-1868) et dans le "Dictionnaire raisonné du mobilier français, de l'époque carlovingienne à la Renaissance" (6 volumes, 1854-1868). Parmi les époques de l'architecture qu'il analyse, sans aucun doute c'est le Moyen Âge celui qu'il préfère. En fait, beaucoup de ses textes ont pour objet la France médiévale, aussi bien des essais "Du Style gothique au XIX siècle" (1846), que des notices liées aux travaux de restauration ("Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris" 1856; "Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay" 1873, et même des passages des "Entretiens sur l'architecture" 1863-1872 et de l'"Histoire de l'habitation humaine" 1875).

Au cours des premières décennies du XIXe siècle, une idée se répand dans toute l'Europe: l'idée que l'interprétation des fondements classiques diffusée par l'École des Beaux-Arts n'était plus en mesure de générer une architecture

en phase avec son époque, ni de répondre aux exigences de transformation de la société et d'exprimer l'esprit de son temps. De plus, pendant cette période, en France on commence à ressentir le besoin de renforcer l'identité nationale, ce qui se traduit par la recherche d'une architecture profondément enracinée dans l'histoire et dans la tradition locale, qui puisse vraiment représenter les institutions, la culture et les mœurs du Pays. Ce "rationalisme culturel" et l'exigence de liberté d'expression déclenchent une recherche qui puise dans l'histoire pour trouver de réponses.

Non seulement les études et les recherches sur les architectures du passé, mais aussi la nouvelle spécificité scientifique de la recherche archéologique se croisent avec de nouveaux modèles d'interprétation de l'histoire, où l'on souligne l'intérêt pour les différentes époques de l'âge classique. C'est ainsi que les architectes et les théoriciens comme Viollet-le-Duc essaient de s'inspirer des architectures d'autres périodes historiques, notamment à l'art gothique et à l'art roman, ou bien d'inventer un nouveau "style", à partir de la compréhension et de la réélaboration des "styles" existants. Pour arriver à faire cela, les aspects liés à la construction deviennent de plus en plus importants, si bien que, à la moitié du XIXe siècle, ils représentent la voie pour créer quelque chose de nouveau en abandonnant l'imitation du passé.

À partir des années cinquante du XIXe siècle, les recherches sur le "style" en Europe se concentrent de plus en plus sur les matériaux et sur la construction. Notamment, la présence de nouveaux matériaux est l'une des causes majeures de la rupture avec les modèles du passé.

C'est Augustus Welby Pugin (1812-1852), architecte et créateur, parmi les maîtres du mouvement "néogothique" britannique, qui entame l'élaboration de principes visés à fonder une méthode de projet pour obtenir une architecture contemporaine inspirée des traits de l'art gothique. Selon la conception de Pugin, la structure, la fonction et la vérité des matériaux sont au centre du projet, idée qu'il applique aussi bien à ses textes qu'à ses œuvres¹¹⁹. Le débat sur le "style" et les "styles" est très vif pendant ces années, et dans la culture allemande et en France, où l'art médiévale commence à être apprécié à la fin du XVIIIe siècle et atteint son apogée au début du XIXe siècle, quand François-René de Chateaubriand, en 1802, consacre un chapitre de "Le Génie du Christianisme" aux églises gothiques et Alexandre Lenoir fonde le "Musée des Monuments Français". De nombreux

¹¹⁹ Pugin A. W., *True principles of pointed or christian architecture*, J. Weale, Londres 1841; Pugin A. W., *Apology of the revival of christian architecture*, J. Weale, Londres 1843.

motifs de l'art gothique sont utilisés pour la décoration d'objets et de meubles, pour les décors des représentations théâtrales et pour les décorations lors des grandes cérémonies nationales.

La publication de “Notre-Dame de Paris” en 1831, et de l'article “Guerre aux démolisseurs” en 1832, écrits par Victor Hugo, marquent le début d'un nouveau intérêt pour la conservation et la restauration des monuments du Moyen Âge, sur la base desquels il faut reconstruire l'identité nationale et l'unité du Pays après les profonds changements politiques et sociaux déclenchés par la Révolution. Cet intérêt à un caractère de plus en plus scientifique, notamment grâce aux apports d'intellectuels comme les écrits sur l'architecture gothique d'Arcisse de Caumont¹²⁰.

Jusqu'aux années trente, le phénomène d'imitation de l'art gothique dans les œuvres ne concerne qu'une dimension pittoresque et les édifices religieux. La plupart des bâtiments publics et privés sont construits en suivant les principes appris à l'École des Beaux-Arts et sous la direction de l'Académie des Beaux-Arts. Cette situation reste inaltérée pendant les décennies suivantes aussi, surtout à cause du contrôle exercé par l'Académie sur les marchés publiques. Les professeurs de l'Académie enseignent dans les ateliers une méthode de projet fondée sur l'imitation des modèles de l'âge classique grecque et romaine, et sur la composition complexe de volumes et de pièces à travers la symétrie et le système des proportions des écoles classiques. La formation des Beaux-Arts termine avec un relevé et une étude des monuments antiques à Rome. Les traités, les portefeuilles d'atelier, et même les textes théoriques, comme ceux que l'architecte français Jean-Nicolas-Louis Durand publie dans *Précis des leçons d'architecture* (1802-1805), où il propose une méthode basée sur la rationalité et la modularité de construction et de composition, mettent l'architecture sur la voie du fonctionnalisme, et diffusent une conception codifiée des principes classiques, en plus de plans, élévations, vues en coupe et vues de détails d'architectures anciennes et de la Renaissance, réinterprétés pour devenir des modèles¹²¹.

C'est donc dans ce contexte historique et culturel, prêt à redécouvrir le Moyen Âge en tant qu'élément d'expression de l'identité française, que Viollet-le-Duc

¹²⁰ En 1824 Arcisse de Caumont publie *Sur l'architecture du Moyen Age, particulièrement en Normandie* et à partir de 1830, son *Cours d'antiquités monumentales* est publié en 6 volumes.

¹²¹ Chemolli G., *Viollet-le-Duc, architetto*, Thèse de Doctorat à l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2011.

apprend et réalise ses premières évaluations essentielles pour la création de son "style".

Grâce à ses voyages, à sa recherche théorique et aux travaux qu'il suit, il développe d'importantes idées qui sont à la base d'œuvres de portée internationale: comme le "Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle", qui décrit une profonde réflexion sur les expériences professionnelles de Viollet-le-Duc dans le domaine de la restauration de monuments de l'art gothique et médiévale, et les "Entretiens sur l'architecture", où il présente sa vision théorique de l'architecture, fondée sur le passé mais orientée à la réalisation du présent. Le style associé au système, à la rationalité, à la construction, à la logique et aux matériaux, permet à l'architecte de définir les fondements de sa pensée à propos des monuments et de l'architecture contemporaine. Selon la théorie de Viollet-le-Duc, l'analyse "archéologique" d'un bâtiment obéit au modèle de l'anatomie: l'architecture est considérée comme un organisme, dont la logique interne ne peut être comprise que par la dissection¹²².

La méthode de Georges Cuvier¹²³, basée sur l'analyse des phénomènes, leur séparation et leur comparaison, pour revenir ensuite aux causes générales, ce qui permet de disposer les événements en ordre en suivant des lois communes, représente un point de repère important pour la recherche d'une méthode théorique et pratique visée à l'analyse des bâtiments. En effet, selon Viollet-le-Duc, l'histoire des formes, des structures et des acceptions de l'architecture se croise avec l'histoire des peuples qui les adoptent et doit être associée à l'étude de leurs caractères somatiques et de leurs traits. Cet ordre historique est produit par un naturel processus d'évolution. Vu que ce modèle de pensée et à la base du "Dictionnaire d'architecture", on peut bien comprendre pourquoi l'histoire de l'art joue un rôle secondaire dans le débat, alors que les principes

¹²² Voir à ce propos l'article *Anatomie* dans le *Dictionnaire d'architecture*.

¹²³ Georges Cuvier (1769-1832) est un grand zoologue français, considéré comme le père de l'anatomie comparée et de la paléontologie des vertébrés. Il obtient la chaire d'anatomie animale au Muséum national d'histoire naturelle à Paris, et il est un personnage central du monde scientifique français. De plus, il s'oppose fortement à la théorie sur l'évolution de Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), même s'il ne cite jamais directement l'auteur de la *Philosophie zoologique*. Cuvier avait observé que la faune et la flore fossiles de chaque série de couches terrestres avaient des caractéristiques spécifiques différentes par rapport aux couches contigües, et qu'il n'y avait pas de formes intermédiaires entre les différentes couches. Pour expliquer cela sans se référer au transformisme, il supposa que l'histoire de la Terre ne s'était pas déroulée de façon régulière, mais avait dû subir des catastrophes violentes qui avaient causé des extinctions majeures de certaines espèces. Parmi ses œuvres principales: *Recherche sur les ossements fossiles* (1812), *Le règne animal distribué d'après son organisation* (1816) et *Discours sur la révolution de la surface du globe* (1821).

généraux qui y sont à la base sont analysés profondément et incontestablement: la méthode de Cuvier fraie la voie à la volonté d'écrire à propos de l'évolution des formes, aussi bien biologiques que architecturales.

Cet intérêt pour l'histoire de l'architecture est évident aussi dans le texte *“Histoire de l'habitation humaine”*, publié par Viollet-le-Duc en 1875, qui fait l'objet de la démonstration d'une forte corrélation entre peuples et histoire d'un côté, et entre les formes architecturales et leur transformation au fil du temps de l'autre côté. Dans ce texte, il trace l'histoire de l'habitation humaine, en composant de cette façon une sorte d'histoire de l'architecture. Son imaginaire scientifique est fondé sur deux approches: l'une analytique, inspirée de Cuvier; l'autre évolutionniste, inspirée des théories d'Étienne Geoffroy-Saint-Hilaire¹²⁴.

C'est curieux qu'il s'inspire de deux personnages tellement différents. La querelle qui oppose Geoffroy-Saint-Hilaire à Cuvier représente dans la culture française du XIX^e siècle la lutte d'un “savant romantique” contre les institutions académiques, celle d'un libéral contre un homme de la Restauration¹²⁵.

D'un point de vue scientifique, leur controverse commence avec le débat sur la conchyliologie entamé par Geoffroy-Saint-Hilaire, qui remet en cause la classification de Cuvier et élabore une méthode qui s'appelle “théories des analogues”, une conception transcendantaliste qui rejoint l'Urpflanze de Goethe. Cette théorie propose un même plan d'organisation dans l'ensemble de la création; façonnées sur le même modèle primitif, les espèces se seraient ensuite diversifiées selon la loi “de balancement des organes”.

La tradition de Geoffroy-Saint-Hilaire, reprise ensuite dans les théories de Lamarck, représente un “versant philosophique” de la science qui s'oppose à la rigueur analytique de Cuvier. Pour promouvoir ses théories Geoffroy-Saint-

¹²⁴ Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), zoologue français, avec Cuvier, il est considéré comme l'un des fondateurs de l'anatomie comparée. À partir de 1793, il est professeur de sciences naturelles au Muséum national d'histoire naturelle de Paris. En 1798 il participe à la grande expédition de Napoléon en Egypte, et à son retour il publie de nombreuses œuvres grâce auxquelles il est élu membre de l'Académie des sciences (1807). À partir de 1809 il est professeur de Zoologie à la faculté des sciences de la Sorbonne à Paris. Il définit des notions fondamentales, comme par exemple l'homologie des organes. Il participe à l'énonciation de la théorie de la corrélation entre les parties. Son œuvre la plus célèbre est la *Philosophie anatomique* (1818-22), où il décrit ses théories sur la structure anatomique générale commune à tous les corps animaux. Au contraire de Cuvier, qui est le chef de file du courant des théories de la fixité des espèces, il admet la mutation des espèces, c'est pourquoi il est considéré comme l'un des précurseurs de la théorie de l'évolution.

¹²⁵ Baridon L., *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Édition l'Harmattan, Paris 1996, p. 153- 162.

Hilaire lutte contre tous les pouvoirs des institutions, et il attaque même les dogmes néoclassiques de l'Académie, personnifiés par Quatremère de Quincy. Dans le domaine de l'architecture, ces théories sont reprises par Léonce Reynaud¹²⁶, qui dans son article «Colonne» de l'*Encyclopédie nouvelle*¹²⁷ est l'un des premiers à rejeter la théorie de l'imitation, qui préside traditionnellement à la naissance des ordres d'architecture. Il propose au contraire un art qui doit trouver sa forme à travers l'observation des différentes conditions imposées par la réalisation et l'intérêt, en s'appuyant non pas à un modèle matérialiste, mais plutôt à des principes¹²⁸. Cette question sera largement traitée dans le "Dictionnaire d'architecture" de Viollet-le-Duc, où cette théorie sera reprise dans l'article «Style».

L'un des aspects les plus importants de cette nouvelle approche est représenté par l'analogie, méthode à laquelle Viollet-le-Duc se réfère souvent dans ses textes et dans ses théories. En suivant ces idées, l'architecture doit trouver ses lois dans les principes de la Nature, et c'est ainsi que les formes qui en résultent expriment cette logique.

Léonce Reynaud avait déjà présenté le rapport et la correspondance entre architecture et nature: «On peut dans un sens profond, comparer les monuments humains à des coquilles formées par des animaux qui y mettent l'empreinte de leur corps et en font leur logis: les méthodes naturelles ne séparent point la description du test de la description des mollusques»¹²⁹.

La pensée de Viollet-le-Duc semble être profondément inspirée du débat scientifique qui se déroule pendant les années de sa formation en France: ses références aussi bien aux théories de Cuvier qu'à la méthode de Geoffroy-Saint-Hilaire le confirment. Même si le nom de ce dernier n'est jamais directement cité, son influence indirecte peut être repérée sans aucun doute dans les articles du "Dictionnaire d'architecture".

¹²⁶ Léonce Reynaud (1803-1880), est un architecte et ingénieur français. Il a été directeur de l'École des ponts et chaussées et a supervisé la construction de nombreux phares français, lorsqu'il était directeur du service des phares et balises de 1846 à 1878.

¹²⁷ L'*Encyclopédie nouvelle: Dictionnaire philosophique, scientifique, littéraire et industriel, offrant le tableau des connaissances humaines au XIXe siècle* est une encyclopédie française en huit volumes écrits par Pierre Leroux et Jean Reynaud et publiés de 1834 à 1841 par Charles Furne, également éditeur de Balzac.

¹²⁸ Reynaud L., *Encyclopédie nouvelle* (1836-1841), vol.III, , article *Colonne*, p. 686.

¹²⁹ Reynaud L., *Ivi*, article *Architecture*, vol. I, p. 773.

Un autre thème central de la pensée de Geoffroy-Saint-Hilaire que l'on peut reconnaître dans l'œuvre de Viollet-le-Duc est celui de la série animale, qui définit le concept d'une perfectibilité qui rassemble le vieux mythe de la chaîne des êtres, qui sont encore présents dans les êtres en transformation¹³⁰. On dirait que cette théorie a influencé les idées de Viollet-le-Duc sur l'architecture gothique:

«Si bien qu'en décomposant un édifice du XVème siècle, on peut y retrouver le développement de ce que ceux du XIIème siècle donnent en germe, et que, en présentant une suite d'exemples choisis entre ces deux époques extrêmes, on ne saurait, en aucun point, marquer une interruption. De même, dans l'ordre de la création, l'anatomie comparée présente, dans la succession des êtres organisés, une échelle dont les degrés sont à peine sensibles, et qui nous conduit, sans soubresaut, du reptile jusqu'à l'homme. C'est pour cela que nous donnons réellement à cette architecture, comme à celle de la Grèce, le nome d'art, c'est-à-dire que nous la considérons comme une véritable création, non comme un accident»¹³¹.

L'architecture et l'art gothique donc, selon la pensée de Viollet-le-Duc, sont soumises au principe d'origine et à la loi de perfectibilité¹³² autonome, formulée par Geoffroy-Saint-Hilaire.

Dans l'article «Style» du "Dictionnaire d'architecture", l'architecture gothique et l'évolution de l'organisme biologique sont explicitement mises en relation:

«Nous disons organicisme car il est difficile de donner un autre nom à cette architecture du moyen âge, qui se développe et progresse comme la nature dans la formation des êtres; partant d'un principe très simple qu'elle modifie, qu'elle perfectionne, qu'elle complique; mais sans jamais en détruire l'essence première¹³³».

Chaque être vivant observé par Geoffroy-Saint-Hilaire représente un degré de la chaîne animale: ainsi pour Viollet-le-Duc chaque édifice gothique

¹³⁰ L'idée de série animale est évoquée par Geoffroy-Saint-Hilaire dans ses *Principes de philosophie zoologique*.

¹³¹ Viollet-le-Duc E-E., *Dictionnaire d'architecture...*, (1864) tome VII, article *Profil*, p. 521-522.

¹³² Viollet-le-Duc E-E., *Op.cit.*, p. 528.

¹³³ Viollet-le-Duc E-E., *Op.cit.*, tome VIII, 1866, article *Style*, p. 495.

représente une phase de l'histoire d'un certain style d'architecture. La logique de la "série animale" comporte le passage progressif par déduction d'une espèce à l'autre, et Viollet-le-Duc la transpose en architecture, donc d'un édifice à l'autre.

Pour mieux expliquer cette évolution, il utilise la théorie de l'analogie végétale, en d'autres termes l'art gothique serait comme une plante, dont le développement met en évidence son origine perfectible:

«L'art dû à l'école laïque fut alors une sorte d'initiation à des vérités qui étaient à peine soupçonnées, un retour vers un état primitif, pour ainsi dire, au milieu du croulement et du désordre de traditions confuses, une semence nouvelle jetée au sein d'une terre encombrée de produits de toutes sortes, mutilés, pourrissant les uns sur les autres. La jeune plante, à peine entrevue d'abord, mais cultivée avec persistance, s'éleva bientôt au-dessus de toutes les autres, eut son allure, son port, ses fleurs et ses fruits. Elle étouffa pour longtemps les tristes débris qui gisaient sous son ombre»¹³⁴.

Eu égard à l'ensemble de ces considérations, le pensée évolutionniste de Viollet-le-Duc peut être également repérée dans d'autres articles du Dictionnaire, comme Botanique et Flore, où l'on peut remarquer une forte influence par les théories de Goethe¹³⁵.

Dans ce contexte la structure est examinée afin de comprendre l'évolution de l'organisme, et la décoration, qui en représente l'expression, est soumise aux mêmes règles. La rigueur de cette démonstration fait penser que le degré de liberté d'expression de l'artiste est très réduit. Quelle est donc la marge de liberté dans ce système d'évolution historique parfaitement cohérent? Quel élément peut déclencher des formes nouvelles? Il s'agit de questions essentielles, vu que Viollet-le-Duc relègue souvent au second plan l'art des formes à cause de la rigueur de sa théorie.

La réponse la plus détaillée peut être repérée dans les Entretiens sur l'architecture, où l'on comprend qu'il est conscient que sa conception inclue la logique évolutionniste, qu'il reconnaît dans la nature des choses et dans l'extraordinaire variété de son œuvre. Tout comme l'évolution, qui ne s'appuie

¹³⁴ Viollet-le-Duc E.-E., *Dictionnaire d'architecture...*, op. cit., tome VIII, 1866, article *Style*, p. 487.

¹³⁵ Baridon L., *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Édition l'Harmattan, Paris 1996, p. 159.

jamais à une création chaotique, puisque la nature suis des principes définis, la méthode de projet est rigoureux; c'est pourquoi il écrit:

«Les principes qui ont dirigé les artistes passés sont toujours vrais, toujours les mêmes, et ne changeront jamais. [...] essayons donc de nous soumettre de nouveau à ces principes invariables; voyons comment nos devanciers les ont traduits par des formes qui étaient l'expression des mœurs de leur temps, et marchons alors librement dans ce qu'on appelle la voie du progrès. Examinons, et servons-nous de notre raison pour nous guider, puisque cette faculté nous est laissée au milieu du chaos moderne»¹³⁶.

Les théories de Charles Darwin ont également influencé Viollet-le-Duc, même s'il n'utilise jamais l'expression de sélection naturelle. En effet, en 1879, à la fin de sa carrière, il publie "Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner": «une leçon d'anatomie comparée», où il atteste clairement que les hommes descendent des singes, en remarquant sa conviction sur l'évolution naturelle.

C'est dans ce livre qu'il présente certains de ses études graphiques, comme par exemple une chauve-souris après dissection, visée à démontrer ses liens avec le ptérodactyle, son ancêtre préhistorique.

Déjà dans l'"Histoire de l'habitation humaine" (1870), l'anthropologie et l'ethnologie avaient influencé les théories sur l'architecture et sur les peuples qui y habitent. Selon la pensée de Viollet-le-Duc, l'architecture est le fruit de facteurs humains et géographiques, des différents mœurs, races, matériaux à disposition, tout comme de l'environnement naturel, des raisons politiques, sociales, historiques etc. Cet organisme complexe obéit donc à l'évolution des races humaines et, en général, des formes naturelles.

En conclusion, la recherche de Viollet-le-Duc, qui, comme l'on a démontré ci-dessus, est fondée sur certaines théories scientifiques de son époque, lui permet de définir les principes de l'architecture au-delà de la variété des formes et des styles historiques. Alors que pendant les années trente son domaine de référence principal était la minéralogie, ensuite il s'intéresse aussi

¹³⁶ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens sur l'architecture*, Morel e C., Parigi 1863, pp. 41-42. Voir par exemple ce que l'auteur affirme à propos de l'art grecque dans Viollet-le-Duc E. E., *De l'architecture dans ses rapports avec l'histoire* dans "Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger", IV, 16 mars 1867, n. 16, p. 241-247 et 30 mars 1867, n. 17, p. 280-286; ed. it. "L'architettura e la storia" dans *Gli architetti e la storia. Scritti sull'architettura*, Bollati Boringhieri, Turin 1996, p. 151. Il s'agit de la transcription d'une conférence donnée par Viollet-le-Duc à l'occasion des Soirées littéraires de la Sorbonne, le 4 février 1867.

à la paléontologie et à l'anatomie: selon lui, l'architecture doit être comparée non seulement à d'objets inanimés, mais aussi à d'organismes vivants, qui sont dynamiques et ont des fins.

L'unité parmi les différentes expressions est définie à travers l'analogie avec les organismes terrestres: la grande variété de formes engendrées par un même "système de construction" est analogue à la variété des êtres vivants, engendrés à partir de certains organes fondamentaux.

À partir des analogies avec la pensée scientifique de son époque, Viollet-le-Duc développe une vision évolutive de l'histoire de l'architecture, où chaque création représente une partie d'une chaîne ininterrompue qui conduit vers des organismes de plus en plus évolués et perfectionnés.

Cette approche méthodologique et analytique lui permet de poser l'accent non pas sur les formes mais sur les principes de la structure, de la construction et des matériaux: ce qui frayera la voie à une véritable architecture moderne. Tout cela aide à mieux définir le "style" dans la théorie de Viollet-le-Duc.

1.3 Le terme “style” dans le domaine de l'architecture française du XIXe siècle

Afin de mieux comprendre le réseau complexe de relations entre histoire de l'art et science qui détermine la définition de “style” dans la pensée de Viollet-le-Duc, il est nécessaire de décrire le contexte où il fait ses études et où il travaille et, d'autre part, de reconstituer l'évolution du concept et le terme de “style” dans la culture architecturale française.

Au XVIIIe siècle le terme “style” est déjà largement utilisé dans le domaine de l'architecture et des arts, mais ce n'est qu'à partir du XIXe siècle que ce mot joue un rôle central en architecture. Jusqu'à ce moment-là, la manière de chaque époque était évaluée par comparaison avec le passé et la référence au moment historique de son développement. Les “styles” au cours du XVIIIe siècle sont encadrés selon des phases bien définies, sur la base de leur comparaison avec le passé¹³⁷.

L'architecte Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) joue un rôle essentiel dans ce débat grâce à son travail à l'École Polytechnique, où il est professeur d'architecture de 1795 à 1830. Dans les textes qu'il écrit pour ses élèves, Durand définit les fondements de sa recherche théorique: en particulier, dans son “Précis des leçons d'architecture” (1802-1805) il propose une méthode basée sur une construction et une composition qui sont modulaires, ce qui envisage une architecture orientée vers le fonctionnalisme et l'économie dans la construction. Le “style” recherché par Durand se focalise sur des figures géométriques élémentaires comme la sphère et le cube, des formes simples à

¹³⁷ Rykwert J., *L'architettura e le altre arti*, dans Maria Antonietta Crippa, *Architettura del XX secolo*, Jaca Book, Milan 1993, p.55

comprendre, en mesure de régler l'architecture; de plus, sur les éléments de construction dont la forme était déterminée par la nature des matériaux et par les procédés de fabrication d'une part, et les formes déterminées par les précédents historiques d'autre part.

Pendant qu'il énonce sa doctrine rationaliste, reprise dans de nombreuses écoles d'architecture européennes, les écrivains et les intellectuels les plus célèbres de l'époque, comme Chateaubriand, Montalambert et Victor Hugo, décrivent un paysage tout à fait différent, où les monuments médiévaux, comme les cathédrales, donnent l'inspiration pour un nouveau modèle urbain et architectural. Ils ne sont pas à la recherche d'un simple retour à la mode du Moyen Âge, tout comme dans le domaine de l'architecture, où l'intérêt pour le Moyen Âge est visé à trouver la voie pour évoluer vers un "style" qui vit avec son temps.

Dans ce contexte, le "style" est surtout un ensemble cohérent, complexe et composé de règles, qui résulte d'une époque historique nationale¹³⁸.

Il est donc possible de distinguer des idées qui reviennent tout le long du XIXe siècle aussi bien dans les théories que dans les projets d'architecture, et sur la base de ces analyses, essayer de comprendre le "style" de l'architecture française du XIXe siècle. Parmi les grands architectes qui s'engagent dans cette recherche, l'on cite en premier lieu Henri Labrouste (1801-1875), ami de Victor Hugo, qui réalise à Paris la Bibliothèque Sainte-Geneviève, chef d'œuvre qui se distingue pour la méthode et l'expertise qui y sont à l'origine. Elle est la première réponse à l'appel de Victor Hugo, qui a demandé à ses contemporains de faire renaître un art architectural qui semble avoir perdu toute force constructive.

Quelques années plus tôt, Henri Labrouste a ouvert son premier atelier à Paris, en confiant à son frère:

«Je veux leur apprendre [aux élèves] à composer avec des moyens très simples. Il faut d'abord qu'il voient clairement la destination de leur œuvre, qu'ils en disposent les parties selon l'importance qu'il est raisonnable de leur donner. Puis je leur explique que la solidité dépend plus de la combinaison des matériaux que de leur masse et, dès qu'ils connaissent les premiers principes de construction, je leur dis qu'ils

¹³⁸ Rykwert J., *L'architettura.. op. cit.*, p. 56.

doivent tirer de la construction elle-même une ornementation raisonnée, expressive»¹³⁹.

De plus:

«Je répète souvent que les arts ont le pouvoir d'embellir toute chose, mais j'insiste pour qu'ils comprennent que la forme, en architecture, doit toujours être appropriée à la fonction qu'on lui destine.»¹⁴⁰.

Dans ces phrases on peut clairement repérer les reflets du rationalisme du XVIIIe siècle, tout comme les “principes de structure” sur lesquels Viollet-le-Duc a ensuite fondé sa théorie.

Non seulement les concepts de Labrouste, mais aussi ceux de Jean-Baptiste-Antoine Lassus (1801-1857) marquent profondément l'architecture française et l'œuvre de Viollet-le-Duc. En 1845 il écrit de nombreux articles intéressants dont le but est celui de donner un ordre à l'ensemble complexe des écoles d'architecture parisiennes: «Aujourd'hui trois écoles raillaient autour d'elles les sympathies diverses des artistes. Deux d'entre elles s'appuient sur la même base, l'Unité, la dernière qui prétend au rationalisme, proclame l'éclectisme dans l'art¹⁴¹». La méthode déterminée par Lassus pour une possible classification consiste en l'analyse de la conformité des masses à la loi d'unité des matériaux. Dans le même article il s'oppose fermement à l'école "éclectique" qui, à son avis, a provoqué l'anarchie en architecture.

Au cours du XVIIIe siècle le "courant antagoniste" est représenté par ceux qui ont abandonné l'unité, et par conséquent le style, pour adopter la méthode éclectique, promue et favorisée, entre autres, par Cesar Daly dans ses essais publiés sur la Revue générale de l'architecture et des travaux publics¹⁴².

Dans un article daté de 1858, Viollet-le-Duc reprend et développe cet argument intéressant, en distinguant comme un “ennemi”

¹³⁹ Middleton R., *La struttura in ferro della Biblioteca Sainte-Geneviève come base di un decoro civico*, dans Henri Labrouste, 1801-1875, Dubbini R., Milan 2002, p.121.

¹⁴⁰ Middleton R., *Ibidem*.

¹⁴¹ Lassus J.-B.-A., *De l'art et de l'archéologie*, III partie, dans «*Annales Archéologique*», avril 1845, p. 329.

¹⁴² Soboya M., *Presse et architecture au XIX siècle. Cesar Daly et la revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris 1991.

«l'école impériale tenant en ses mains l'enseignement officiel, dont beaucoup s'affranchissent malgré ses protestations. L'école dite des rationalistes, qui émettent des principes absolus, indépendants de la forme, mais qui, dans la pratique, affectionnent particulièrement les arts de l'antiquité grecque ou de la république romaine. L'école des rénovateurs du moyen âge, émettant, comme les rationalistes, des principes absolus, mais les appliquant à une forme qu'ils prétendent s'adapter à nos mœurs et à notre génie. L'école des fantaisistes, prenant tout et partout, et se souciant peu de mettre la raison d'accord avec la forme apparente»¹⁴³.

Dans ces mots, fortement critiques vis-à-vis de l'École impériale, il est possible de repérer les principes théoriques à la base des concepts de "style" et d'"unité" en architecture. Dans cet article, Viollet-le-Duc met en exergue la différence entre ceux qui travaillent en suivant des principes définis, comme les rénovateurs du Moyen Âge et certains "classicistes", et ceux qui rejettent ces mêmes principes.

Pendant les années suivantes, à partir de ce débat théorique, l'architecture française commence à changer, puisque les architectes commencent à enfreindre les lois de "style" et d'"unité". La question centrale consiste à accepter ou refuser une tradition selon laquelle l'ordre classique est celui qui impose la structure, en adoptant une vision de l'architecture fondée sur l'unité structure-décoration.

Pendant cette période la division est mise en évidence par la dichotomie entre décoration et construction, entamée par les architectes Felix Duban (1798-1870) et Louis Duc (1802-1870), qui rejettent l'idéal d'unité entre structure et décoration. Ensuite, cette rupture est de plus en plus éclatante dans les œuvres de l'architecte français Charles Garnier (1825-1898), d'après lequel l'ordre est un ensemble de formes culturellement remarquables mais dépourvues de fins structurels¹⁴⁴.

Au contraire, Viollet-le-Duc recherche le "style" en s'opposant à l'abandon de la loi d'"unité" et à l'indolence du langage de l'architecture, due au rapport devenu infécond entre architecture, unité et mimésis, ce qui a mené l'architecture à ne poursuivre que l'uniformité.

¹⁴³ Viollet-le-Duc, *L'architecture et l'architecte au XIX siècle*, dans «L'Artiste», IV, août 1858.

¹⁴⁴ Curtis Mead C., *Charles Garnier's Paris Opera. Architectural empathy and the renaissance of French classicism*, Cambridge 1991, p. 229.

Il ne rejette pas totalement le principe de la mimésis, mais il en modifie les fondements, qui ne sont plus formels mais scientifiques. Ce changement est lié à la nouvelle interprétation de la nature comme objet scientifique, comme l'on a déjà expliqué en ce qui concerne les relations avec les théories de l'évolution.

À la moitié du XIXe siècle la Nature est compréhensible aussi bien pour le savant que pour l'artiste, puisque ses dynamiques et ses lois ont été dévoilées par le progrès scientifique.

Viollet-le-Duc semble avoir intérêt et confiance afin que la recherche scientifique arrive à en expliquer tous les mystères:

«La nature n'a pas procédé autrement, et il est plus que téméraire de chercher des lois en dehors de celles qu'elle a établies, ou plutôt de nous soustraire à ces lois, nous qui en faisons partie. Les découvertes dans les sciences physiques nous montrent chaque jour, avec plus d'évidence, que si l'ordre des choses créées manifeste une variété infinie dans ses expressions, il est soumis à un nombre de lois de plus en plus restreint à mesure que nous pénétrons plus avant dans le mystère du mouvement et de la vie; et qui sait si la dernière limite de ces découvertes ne sera pas la connaissance d'une loi et d'un atome! En deux mots, la création, c'est l'unité; le chaos, c'est l'absence de l'unité»¹⁴⁵.

Enfin, il est pour lui inévitable de se poser une question: quand l'homme aspire à créer, doit-il opérer comme la Nature? Et ensuite, a-t-il procédé de cette façon dans le passé, quand il a produit des œuvres précieuses?¹⁴⁶ La réponse à ces questions est présente dans l'article «Unité» du Dictionnaire, où Viollet-le-Duc explique les conditions nécessaires pour mettre en pratique l'«unité». Premièrement, l'«unité» est visible dans la Nature et dans ses produits, où l'on peut reconnaître la pluralité des applications du principe. Par conséquent, l'«unité» ne peut exister en architecture, que si les expressions de cet art découlent du principe naturel¹⁴⁷. En conclusion, Viollet-le-Duc illustre le principe sur lequel l'unité en architecture est fondée: «Sur quoi établirait-on, en architecture, la loi d'unité, si ce n'était sur la structure, c'est-à-dire sur le moyen de bâtir?»¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. IX, article *Unité*, p. 339.

¹⁴⁶ L. Napoleone, “*Principio di struttura*” e “*unità di stile*” nel pensiero di Viollet-le-Duc, *cit.*

¹⁴⁷ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... cit.*, vol. IX, 1859, p. 410.

¹⁴⁸ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... op. cit.*, vol. IX, article *Unité*, p. 339.

Ce “principe de structure”, qui peut être atteint à travers la combinaison rationnelle d'observation de la nature et étude de l'architecture du passé, est à la base de la loi d’“unité”, qui, à son tour, détermine la conception de l'œuvre d'architecture¹⁴⁹. La conception selon Viollet-le-Duc est donc la manifestation directe de l’“unité”, à condition que l'on procède selon le principe de structure.

Par conséquent, le “style” procède à partir du principe de structure; en effet, dans le sixième Entretien il écrit: «Le style réside uniquement dans l'expression vraie et sentie d'un principe et non dans une forme immuable; donc, comme rien n'existe qu'en vertu d'un principe, il peut y avoir du style dans tout»¹⁵⁰.

Le “style” est donc défini comme «manifestation d'un idéal établi sur un principe»¹⁵¹, où avec idéal l'on entend la soumission de l'architecte au principe même.

La définition de principe de structure et le rôle essentiel de ce-dernier dans sa vision de l'architecture, mènent Viollet à décrire le travail de l'architecte aussi bien dans la restauration que dans de nouvelles constructions. Il croit que, aussi bien la restauration que la construction pourvues de “style” doivent tendre à un seul but: faire apparaître la loi d’“unité” de façon claire et simple.

¹⁴⁹ Napoleone L., “Principio di struttura” e “unità di stile” nel pensiero di Viollet-le-Duc, cit.

¹⁵⁰ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... cit.*, vol. VI, 1859, p. 183.

¹⁵¹ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. VIII, article Style.

1.4 Le concept de “style” dans les textes de Viollet-le-Duc

Viollet-le-Duc vit dans une phase historique où la pluralité des styles représente une véritable norme de composition, c'est pourquoi il se donne comme but de reprendre dans le présent la compétence et les pratiques de construction des siècles passés. À cet égard son évident intérêt pour l'architecture gothique n'est pas une forme de nostalgie pour le passé, mais le choix du style qui, à son avis, est le plus approprié aux exigences de l'architecture moderne et des nouveaux matériaux.

Grâce à l'étude analytique de l'architecture et à ses solides compétences techniques et scientifiques, Viollet-le-Duc travaille aussi bien dans la restauration qu'à des projets de nouveaux bâtiments: en ce qui concerne la restauration, il croit nécessaire d'opérer de façon scientifique sans laisser de place à la fantaisie, alors que pour les nouveaux projets, il se fixe comme but d'obtenir une architecture qui reflète sa fonction.

Tout le long de sa carrière, Viollet-le-Duc a écrit un certain nombre de textes, entre autres, le “Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle”, écrit entre 1854 et 1868: une véritable encyclopédie en dix volumes, qui rassemble un certain nombre d'articles détaillés et précis pour décrire les traits principaux de l'architecture médiévale française et pour présenter tous les éléments constitutifs des bâtiments (voûtes, piliers, toits, fondations) illustrés par des images très détaillées.

Alors que le “Dictionnaire” fait référence aux œuvres du passé, un autre texte essentiel de la pensée de Viollet-le-Duc, les “Entretiens sur l'architecture”, publié entre 1863 et 1872, traite de questions relevant de l'architecture comme la conception de nouveaux bâtiments.

La méthode suivie par Viollet aussi bien dans la conception que dans la restauration est basée sur des principes fondamentaux comme le “style”, l’“unité” et la “structure”: à partir de cela il arrive à développer des théories architecturales parmi les plus débattues du XIXe siècle.

Dans le “Dictionnaire”, en utilisant une méthode historique et scientifique, on analyse l’usage des mots et leur relevance dans la pensée de Viollet. Il est clair que sa vision du terme “style” ne peut être comprise qu’à travers l’association aux termes structure et unité.

Mais qu’est-ce que c’est le “style” d’après Viollet-le-Duc?

«Le style est la manifestation d’un idéal établi sur un principe¹⁵²», l’idéal est considéré comme la soumission de l’artiste au principe de structure, qui à son tour est composé de principe de stabilité simple, principe d’agglomération et principe d’équilibre. Quand il parle de “principe”, il pense à des critères qui doivent avoir une validité universelle et être déduits par l’observation de la nature et l’étude raisonnée de l’architecture du passé¹⁵³.

Ce procédé fonde la loi d’unité qui correspond à l’ordre qui, à son tour, détermine la conception de l’œuvre d’architecture. Ce schéma est utilisé par Viollet-le-Duc pour valider ses nouveaux projets, pour évaluer l’architecture du passé et, enfin, pour reprendre en considération l’art gothique et légitimer le travail de restauration¹⁵⁴.

Pour mieux comprendre ce que Viollet-le-Duc veut dire avec l’expression restauration stylistique, il faut d’abord remonter à l’article «Restauration» dans le “Dictionnaire”. La première assertion de l’auteur précise que le mot et la chose sont modernes et que restaurer ne signifie pas réparer, conserver ou bien entretenir un bâtiment, mais au contraire, rétablir le monument dans un état complet qui pourrait même n’avoir jamais existé. Cependant, cet état peut être “lu” dans son “style”, dans ses formes architecturales et dans son équilibre statique. Restaurer un bâtiment signifie donc rétablir son “unité de style”: et les parties manquantes doivent être reconstruites en s’intégrant

¹⁵² Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. VIII, article *Style*.

¹⁵³ Napoleone L., “*Principio di struttura*” e “*unità di stile*” nel pensiero di Viollet-le-Duc, dans “*Palladio. Rivista di Storia dell’Architettura e Restauro*”, n. 46, 2010, p. 62-66.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

harmonieusement avec le “style” de l’œuvre, en suivant les exemples d’autres œuvres de la même région et de la même période historique¹⁵⁵.

Pour Viollet-le-Duc, le “style” est un système d’éléments formels mais aussi constitutifs qui composent un ensemble cohérent, «la manifestation dans un œuvre d’art d’un idéal établi sur un principe»¹⁵⁶.

Pour confirmer cette théorie, il présente des exemples naturels comme la structure des ailes d’un oiseau et les formes du corps d’un poisson, parce que c’est grâce à la précision de ces formes si le premier peut voler et le deuxième peut nager. C’est pourquoi, à son avis, le véritable “style” ne peut être obtenu qu’à travers une forme qui répond à une fonction, la référence aux formes naturelles n’est donc pas mimétique mais fonctionnelle.

En ce qui concerne ses idées à propos des formes “naturelles”, Viollet-le-Duc a de nombreux prédécesseurs dans la culture du XVIIIe siècle, dont il a pu s’inspirer. Par exemple, le mathématicien Carlo Lodoli (1690-1761), qui a déclaré que la forme la plus cohérente n’était pas celle d’un temple grec ni d’une basilique romaine ou d’une église de la Renaissance mais plutôt celle de la gondole, parce que la perfection de ses formes reflète parfaitement sa fonction¹⁵⁷. De même, Viollet-le-Duc dans le “Dictionnaire” atteste qu’on peut identifier la présence de “style” dans l’architecture médiévale, où la forme n’est que la précise conséquence des principes de structure, qui procèdent des matériaux à employer, de la manière de les mettre en œuvre, du programme fonctionnel et de la déduction logique de l’ensemble aux détails.

D’après lui, le “style” gothique représente le résultat d’un long parcours d’évolution entamé par l’architecture classique, avancé à travers l’architecture byzantine et influencé par l’architecture arabe pour arriver au XIIIe siècle. Il est évident que l’auteur en ce sens fait référence aux théories de l’anatomiste

¹⁵⁵ “Restauration. Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n’est pas l’entretenir, le réparer ou le refaire, c’est le rétablir dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé à un moment donné. Ce n’est qu’à dater du second quart de notre siècle qu’on a prétendu restaurer des édifices d’un autre âge, et nous ne sachions pas qu’on ait défini nettement la restauration architectonique. Peut-être est-il opportun de se rendre un compte exact de ce qu’on entend ou de ce qu’on doit entendre par une restauration, car il semble que des équivoques nombreuses se sont glissées sur le sens que l’on attache ou que l’on doit attacher à cette opération. Nous avons dit que le mot et la chose sont modernes, et en effet aucune civilisation, aucun peuple, dans les temps écoulés, n’a entendu faire des restaurations comme nous les comprenons aujourd’hui.” (Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné...* cit., vol. VIII, article Restauration).

¹⁵⁶ Crippa M. A., *Conversazioni sull’architettura di Eugene Viollet-le-Duc; selezione e presentazione di alcuni Entretiens*, Milan 1990, article Restauro, p.302.

¹⁵⁷ Adorno P., *L’arte italiana*, vol. III, D’Anna, Florence 1993, p. 159-167.

Georges Cuvier (1769-1832), selon lequel la forme et la structure des êtres vivants ne seraient que le résultat de l'évolution, où la forme de chaque partie, comme par exemple d'un membre, répond parfaitement à la fonction qu'elle doit remplir. Le même processus, d'après Viollet-le-Duc, s'est déroulé en architecture: les formes sont devenues de plus en plus spécifiques jusqu'à atteindre la forme gothique, qui serait l'apogée de cette évolution.

Cette conception résulte de l'influence des courants culturels de son époque, et notamment du positivisme, dont l'un des fondateurs est Auguste Comte (1798-1857). Selon Comte, tous les phénomènes sociaux, psychologiques et métaphysiques peuvent être analysés à travers la science, en observant les liens de causalité qui y sont à la base. Cette vision marque fortement la pensée du XIXe siècle, selon laquelle l'histoire n'est qu'une série linéaire d'événements qui avance dans une certaine direction, vers l'amélioration progressive de l'humanité.

Viollet-le-Duc transpose en quelque sorte la théorie positiviste en architecture, et il affirme que, si un monument appartient à un moment précis de l'histoire, il est possible d'en reconstruire l'évolution: la restauration donc est meilleure si l'architecte arrive à penser avec la tête de celui qui a conçu le projet original et à conclure l'œuvre, en lui redonnant la cohérence originale qu'elle a perdu avec le temps.

Le "style" est donc considéré comme une sorte de "code génétique" de l'œuvre, que l'architecte doit reconstruire à partir des traces que le temps lui a laissé. Ce concept peut être attribué à l'écrivain Ludovic Vitet (1802-1873), selon lequel pour restaurer il faut rétablir les parties «non par caprice ou par hypothèse, mais par une sévère et consciencieuse induction»¹⁵⁸.

Un autre principe relevant de l'évolution que Viollet reprend dans la "restauration stylistique" est celui de l'analogie, selon lequel chaque époque est caractérisée par un style: «Il y a le style, il y a les styles. Les styles sont les caractères qui font distinguer entre elles les écoles, les époques»¹⁵⁹. Par conséquent, la tâche de l'architecte qui veut restaurer un bâtiment est de remonter jusqu'au contexte historique et culturel où il a été construit en origine. En suivant le "principe de l'analogie" les bâtiments réalisés pendant la même période et dans la même région ont le même "style": de ce fait,

¹⁵⁸ Choay F., *Allegoria del patrimonio*, Officina Edizioni, Rome 1995.

¹⁵⁹ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. VIII, article *Style*.

quand un architecte veut rétablir des parties manquantes, reconstruire une façade, refaire un élément de décoration, il doit faire référence aux mêmes éléments des bâtiments de la même âge qui se trouvent dans le même lieu.

Viollet-le-Duc explique clairement, d'abord dans le "Dictionnaire" et ensuite dans les "Entretiens", la raison pour laquelle le "style" n'est plus un jugement formel mais un principe d'ordre, une caractéristique naturelle. Il croit que, en ce qui concerne la nature, les phases de la création inorganique et organique terrestre suivent un ordre logique qui part d'un principe, d'une loi établie à priori. Toute œuvre qui remplit ces critères, possède du "style". En architecture, comme il écrit dans le "Dictionnaire", l'ordre est à la base de la construction, et donc du "style" aussi. L'architecte n'imité pas la nature, au contraire il la modifie, et il doit le faire "avec style", c'est-à-dire en introduisant un nouvel ordre qui est le fruit de son génie: ce nouvel ordre n'est pas imposé violemment sur la nature, au contraire, il est appliqué en respectant l'ordre naturel.

À travers son œuvre théorique et pratique, Viollet-le-Duc développe une méthode fondée sur la profonde connaissance de l'histoire et sur une précise analyse scientifique.

L'article «Style» dans le Dictionnaire est rédigé de façon particulière: le sens qu'il associe à ce terme a une connotation inédite. Déjà dans la phrase introductive il distingue le "style" et les "styles": ces derniers sont les caractères qui font distinguer entre elles les écoles, les époques, tandis que le "style" est «la manifestation d'un idéal établi sur un principe».

Pour éclaircir ce principe, Viollet-le-Duc aide le lecteur par le biais de nombreux exemples relevant aussi bien de la nature que de l'architecture (de la montagne au cristal, du lichen aux forêts, du polype à l'homme): tout dans la création terrestre possède un "style", c'est-à-dire l'harmonie parfaite entre le résultat et les moyens employés pour l'obtenir.

En observant les phases de la création, il est donc possible de reconnaître un ordre logique qui part d'un principe, d'une loi établie à priori et qui ne s'en écarte jamais.

L'architecture des Égyptiens et celle des Grecs qui, d'après l'auteur, possèdent le "style" parce qu'elle sont déduites avec une inflexible logique du principe de stabilité. Ensuite, à propos de l'architecture du Moyen Âge, il écrit qu'elle a abandonné les traditions "abâtardies" de l'antiquité et qu'elle possède le

“style” parce qu'elle procède avec un ordre logique que nous entrevoyons dans les œuvres de la nature¹⁶⁰.

Un autre thème central concerne la relation entre le “style” d'un côté, et la matière première et les techniques de construction de l'autre côté. Selon Viollet-le-Duc, l'architecte ne doit qu'exploiter la matière première en suivant sa forme et ses qualités. Il écrit ensuite: «les métaux, par exemple, nous pouvons les soumettre à des formes arbitraires. Mais la pierre, mais le bois, nous sommes bien forcés de les prendre tels que la nature nous les fournit, de les poser suivant certaines lois qui ont commandé la formation de ces substances». C'est pourquoi le “style” ne peut être obtenu qu'en observant et en respectant les conditions qui sont à la base de cette précise logique: que la matière étant donnée, la forme d'art que l'on veut obtenir n'est que la conséquence de ses propriétés.

Dans l'architecture du Moyen Âge, qui est souvent présentée par l'auteur comme un exemple positif, les proportions d'une colonne sont déterminées par le poids et l'action de ce qu'elle supporte: si ces rapports sont exacts, la colonne a du “style”.

Viollet-le-Duc croit que les architectes romans raffinaient sur la forme sans pourtant trouver le style, qui est la marque de l'idée cramponnée à un principe générateur, en vue d'un résultat clairement défini. Ce principe, à son avis, est l'emploi de la matière en raison de ses qualités, si bien que, comme dans le corps humain on distingue la charpente du squelette, l'attache des muscles et le siège des organes, la forme n'est que la conséquence de la destination.

En suivant la théorie de Viollet, la naissance de l'architecture gothique est d'autant plus remarquable que, suivant l'ordre de l'évolution historique, le “style” aurait la tendance à s'imprimer vigoureusement dans les arts primitifs, pour s'affaiblir ensuite à mesure que ces arts perfectionnent l'exécution.

Or, en accord avec cette logique, l'architecture du XII^e siècle ne pourrait présenter les caractères d'un art primitif, puisque son point de départ est l'art roman, un art en décadence. C'est bien là qu'il faut se garder de confondre la forme avec le principe: parce si du roman à ce qu'on appelle art gothique il y a des transitions dans la forme, il n'y en a pas dans le principe de structure.

¹⁶⁰ «Aussi, de même qu'en voyant la feuille d'une plante, on en déduit la plante entière; l'os d'un animal, l'animal entier; en voyant un profil on en déduit les membres d'architecture» Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. VIII, article Style.

L'art en cela, procède comme la nature elle-même, le "style" chez elle étant le corollaire du principe, principe qui se résume en un seul mot: équilibre¹⁶¹.

Viollet-le-Duc, qui a toujours été contraire à la méthode d'enseignement de l'École des Beaux-Arts, atteste que l'école des fantaisistes, prenant tout et partout, se soucie peu de mettre la raison d'accord avec la forme apparente¹⁶². C'est l'école qui établit les fondements de l'art sur des lois d'équilibre jusqu'alors inappliquées à l'architecture, sur la géométrie, sur l'observation des phénomènes naturels.

Il souligne que pour beaucoup de personnes, le style en architecture n'est constitué que d'une enveloppe décorative; même parmi les artistes, il y en a plusieurs qui croient faire un œuvre de style parce qu'ils appliquent quelques ornements grecs ou gothiques à une structure. La connaissance, l'étude et l'emploi d'éléments décoratifs d'une époque antérieure peuvent être recommandés, mais ce n'est pas en cela que le "style" se manifeste: au contraire, dans les lignes principales et dans l'ensemble harmonique des proportions.

Pourquoi l'architecture médiévale représente un progrès par rapport au passé? La réponse est dans le "Dictionnaire": l'auteur, en effet, écrit que l'architecture du Moyen Âge a mis l'idée par-dessus toute doctrine ou tradition, en arrivant à faire rêver même un ignorant.

«Le jour où chacun sera convaincu que le style n'est que le parfum naturel, non cherché, d'un principe, d'une idée suivie conformément à l'ordre logique des choses de ce monde; que le style se développe avec la plante qui croît suivant certaines lois, et que ce n'est point une sorte d'épice que l'on tire d'un sac pour la répandre sur des œuvres qui, par elles-mêmes, n'ont nulle saveur; ce jour-là nous pourrions être assurés que la postérité nous accordera le style»¹⁶³.

Le "style" est donc présent quand la forme donnée à l'architecture n'est que la conséquence rigoureuse des principes de structure, qui procèdent:

¹⁶¹ Crippa M. A., *Conversazioni sull'architettura Eugène Viollet-le-Duc. Selezione e presentazione di alcuni «Entretiens»*, Milan 1990, p.314-315.

¹⁶² Viollet-le-Duc E. E., *L'architecture et l'architecte au XIX siècle*, dans «L'Artiste», IV, août 1858.

¹⁶³ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. VIII, article Style.

- des matières employées,
- de la manière de les mettre en œuvre,
- des programmes auxquels il faut satisfaire,
- d'une déduction logique de l'ensemble aux détails (méthode empruntée de l'ordre des choses créés ou la partie est complète comme le tout).

Chaque pierre, comme Viollet-le-Duc le décrit, a une fonction utile et nécessaire, chaque profil a une destination précise, le rapport des proportions naît d'une harmonie géométrique, les formes de l'ornementation sont semblables aux formes naturelles suivant une observation aussi vraie qu'ingénieuse, rien n'est livré au hasard.

L'adoption de la forme "convenable" à chaque objet¹⁶⁴ est pour Viollet-le-Duc l'une des marques du "style". Quand une œuvre d'architecture indique clairement l'usage auquel elle est destinée, elle est près de posséder le "style"; mais quand, de plus, cette œuvre forme, avec celles qui l'entourent, un ensemble harmonieux, le "style" s'exprime complètement. La valeur des principes permet l'existence de formes différentes: même s'ils parlent la même langue, chaque artiste exprime sa différence et sa personnalité.

Enfin, les principes ne sont rien d'autre que la sincérité dans l'emploi de la forme. Il conclut que, dans les œuvres d'art, le "style" se développe d'autant plus qu'elles se rapprochent de l'expression juste, vraie, claire.

Le "style" fait donc partie de l'architecture quand elle suit un ordre logique et harmonique, de l'ensemble aux détails, du principe à la forme: la manière peut vieillir, mais pas le "style". Quand une œuvre d'architecture est logique, authentique, fondée sur un principe et conséquence rigoureuse de ce-dernier, elle possède le "style".

On peut bien observer comme Viollet-le-Duc, aussi bien dans ses projets de restauration que dans la conception de structures nouvelles, applique sa conception de "style" en l'exprimant dans la construction.

¹⁶⁴ Crippa M. A., *L'architettura ragionata... op. cit.*, Stile, p. 324.

1.5 Le “style” en tant que vérité des matériaux et de la structure

Pendant qu'il développe sa vision, fondée sur les principes et sur les systèmes de construction, Viollet-le-Duc participe au débat théorique qui intéresse l'Europe dans la première moitié du XIXe siècle. À partir de l'architecte allemand Heinrich Hübsch (1795-1863), l'interprétation de l'histoire de l'architecture à travers les principes devient la clé pour comprendre le “style” indépendamment des styles historiques, ce qui permet d'analyser les formes de l'architecture grâce à l'observation de la nature et à l'étude de l'architecture du passé, pour atteindre le “principe de structure”. En France, cette théorie se répand parallèlement à la pensée de Quatremère de Quincy.

Selon la vision de Viollet-le-Duc, la structure joue un rôle prioritaire par rapport à tout autre élément d'un bâtiment. D'après lui, après avoir défini le programme, toutes les autres étapes du projet, aussi bien la construction que la décoration, le dessin des espaces et le plan, sont subordonnées par rapport à l'ossature. C'est la structure qui détermine la distribution des volumes, les rapports entre les pièces, et par conséquent la qualité de l'espace. L'architecte, sur la base de la structure, développe le concept d'unité du bâtiment, ce qui lui permet d'atteindre le “style”, à partir de l'analyse de l'architecture gothique l'architecte déduit les principes et les arguments pour l'architecture contemporaine.

Dans les pages des dix volumes du “Dictionnaire” et dans le premier volume des “Entretiens” il est possible de repérer les principes directeurs pour une théorie de l'architecture, décrits à travers l'exposition de certains sujets essentiels que Viollet-le-Duc résume dans les définitions précises de “système de structure”, “ossature” et “structure”. Ces termes sont tellement centraux

dans les textes, qu'ils s'imposent en tant que fondements du concept de forme en architecture.

En recherchant la "vérité" de la structure, Viollet-le-Duc critique la «confusion de styles, de procédés et de formes qui fait de la plupart de nos monuments modernes un composé incompréhensible et choquant»¹⁶⁵. L'utilisation d'éléments relevant de systèmes différents, sans une logique cohérente et sans leur donner un nouvel ordre selon un vrai système structurel peut produire ce qu'il appelle un «style macaronique», tout à fait différent du "style".

La relation entre l'architecture gothique et l'architecture grecque, qui avait déjà été traitée par Viollet-le-Duc dans les "Annales Archéologiques" pendant les années quarante, est ensuite réinterprétée par rapport à la structure et à la construction. L'architecture gothique est reconsidérée et appréciée, alors que certains aspects de l'architecture romaine (considérée comme le modèle de l'École des Beaux-Arts), comme par exemple l'arcade et les ordres adossés aux murs, sont dépréciés.

L'analyse réalisée par l'architecte par rapport à la structure et à la construction est à la base de son interprétation qui, à partir du mythe de l'origine du temple grec dorique, vise à détracter le modèle de l'imitation enseigné à l'École des Beaux-Arts. S'il est vrai que, à l'époque du débat avec le secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts, Raoul Rochette (1790-1854), Viollet-le-Duc avait adopté les critères de la copie et de l'imitation comme fondements pour créer un "style" contemporain, en ce moment (suite à sa forte opposition critique vis-à-vis de nombreux membres de l'École des Beaux-Arts), il abandonne peu à peu le principe d'imitation et enfin il le critique fortement. Cette prise de position est peut-être une conséquence du rôle central du «système de construction» dans sa théorie, et donc des matériaux et des structures aussi, pour déterminer les formes et les espaces.

Afin de trouver des principes de l'architecture qui vont au-delà des formes et des styles du passé, Viollet-le-Duc fait appel aux analogies avec la théorie scientifique. Alors que pendant les années trente le point de repère essentiel était la minéralogie, ensuite il s'appuie sur la paléontologie et sur l'anatomie,

¹⁶⁵ De cette façon, à partir de l'étude systématique des architectures du passé, les contemporains peuvent apprendre quelque chose: «Des matériaux en grand nombre, réunis suivant cette méthode, il devient possible de connaître quelles sont les formes qui conviennent à telle ou telle structure; on ne risque plus de tomber dans cette confusion de styles, de procédés et de formes qui fait de la plupart de nos monuments modernes un composé incompréhensible et choquant [...] un style *macaronique* ne peut être un style nouveau» (Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... cit.*, vol. I, 1863, p. 458).

en plus que sur d'autres disciplines comme l'anthropologie et la philologie. À partir des analogies avec les organismes vivants, Viollet-le-Duc développe des concepts en fonction de la structure, c'est-à-dire l'unité du bâtiment, la beauté et la méthode de projet. Le bâtiment est conçu en tant que création humaine, comme un organisme composé de différentes parties qui satisfont le principe d'ordre de la structure, assumé par induction et à travers l'observation et l'expérience. Chaque élément suit ses propres règles, qui sont subordonnées au principe d'ordre général, tout comme dans la nature.

Compte tenu de ces considérations, la structure joue un rôle de plus en plus essentiel dans la vision de l'architecture de Viollet-le-Duc, selon laquelle l'ossature est prioritaire par rapport à la "peau" du bâtiment, puisqu'elle détermine la distribution des volumes, les rapports entre les pièces et la qualité de l'espace.

La structure est comparée à la fonction de la squelette dans les êtres vivants: «Tout édifice possède son squelette et ses membrures; il n'est plus qu'une charpente de pierre indépendante du vêtement qui la couvre»¹⁶⁶. La comparaison avec l'appareil locomoteur ne concerne pas seulement l'ossature en tant que charpente inactive, mais, aussi l'aspect fonctionnel: «Ce squelette est rigide ou flexible, suivant le besoin et la place; il cède, ou résiste; il semble posséder une vie, car il obéit à des forces contraires, et son immobilité n'est obtenue qu'au moyen de l'équilibre de ces forces, non point passives, mais agissantes»¹⁶⁷. La structure est considéré comme une partie d'un organisme complexe, vivant, composé de membres plus ou moins rigides selon la fonction qu'ils doivent remplir.

Eu égard de cette interprétation de la structure, issue du "fonctionnalisme", l'architecte développe les nouveaux concepts d'"unité" et de "style".

Par exemple, la nécessité de contrebalancer la poussée des voûtes détermine la position des espaces voûtés dans le plan: le système structurel devient ainsi le principe essentiel du nouveau genre d'"unité", qui n'est pas fondé sur les proportions et sur la symétrie, mais sur l'équilibre des forces.

¹⁶⁶ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. IV, 1859, p. 127.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

De même, la relation entre les parties et le tout, qui marque le concept d'unité dans la théorie de l'architecture dès Leon Battista Alberti¹⁶⁸ (1404-1472), est réinterprétée par rapport aux fonctions des différents organes, visées au bon fonctionnement de l'organisme¹⁶⁹.

À ce propos, Viollet-le-Duc écrit:

«tout membre de cette architecture est la conséquence d'un besoin de la structure, comme dans le genre végétal et animal il n'est pas un phénomène, un appendice qui ne soit le produit d'une nécessité organique [...] il est impossible d'enlever à un édifice du XIII siècle ou d'y attacher des formes décoratives sans nuire à sa solidité, à son organisme, si je peux m'exprimer ainsi»¹⁷⁰.

Grâce à cette logique, il est possible de fixer les proportions et les formes d'un élément de l'édifice gothique sur la base de toutes les autres parties: «Aussi de même qu'en voyant la feuille d'une plante, on en déduit la plante entière; l'os d'un animal, l'animal entier; en voyant un profil, on en déduit les membres d'architecture, du membre d'architecture le monument»¹⁷¹.

Tout comme dans le cas des organismes naturels, plus haute est la position sur l'échelle de l'évolution et plus les bâtiments sont complexes et fragiles:

«L'édifice gothique ne reste debout qu'à la condition d'être complet; on ne peut retrancher un de ses organes sous peine de le voir périr, car il n'acquiert de stabilité que par les lois de l'équilibre. C'est là d'ailleurs l'un des reproches que l'on adresse le plus volontiers à cette architecture, non sans quelque apparence de raison. Mais ne pourrait-on alors reprocher à l'homme la perfection de son organisation et le regarder comme une créature inférieure aux reptiles par exemple, parce qu'il est plus sensible aux agents extérieurs, et plus fragile?»¹⁷².

¹⁶⁸ Voir Alberti L. B., *De re aedificatoria*, N. di Lorenzo, Florence 1485, Livre IX, chapitre V, p. 452-453. «La beauté est une espèce d'harmonie et d'accord entre toutes les parties, qui forment un tout construit selon un nombre fixe, une certaine relation, un certain ordre tels que l'exige le principe de symétrie, qui est la loi la plus élevée et la plus parfaite de la nature».

¹⁶⁹ Viollet-le-Duc se réfère aux principes de *corrélation des organes* et de *subordination des caractères* de Cuvier.

¹⁷⁰ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... cit.*, vol. I, 1863, p. 283.

¹⁷¹ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. VIII, 1866, p. 482.

¹⁷² Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. I, 1854, p. 149.

À travers le critère de correspondance entre la forme et la fonction, que Viollet-le-Duc reconnaît dans le “système de construction”, le concept de “style” introduit aussi un nouveau concept de beauté. À ce propos, il est intéressant d'analyser l'interprétation par Viollet-le-Duc de l'analogie que Vitruve a fait entre les proportions du corps humain et celles des ordres de l'architecture grecque. D'après Viollet, l'architecture doit faire référence à l'homme, qui est l'exemple de perfection de la structure:

«L'homme est de tous les êtres organisés le plus complet, et cette perfection relative est si apparente, si réelle, qu'il est devenu le maître de tous ces êtres organisés. Il est le mythe de la structure; donc, si l'on veut construire, il faut le prendre comme modèle, non quant à la forme à donner aux choses à construire, mais quant à la méthode applicable à ces constructions»¹⁷³.

De plus:

«L'homme est beau par excellence entre les êtres organisés, parce que sa structure est en accord intime avec ses besoins, ses fonctions et son moteur intellectuel. Donc, si l'on veut que le monument soit beau, il faut que sa structure suive rigoureusement ce même principe»¹⁷⁴.

L'argument de Viollet-le-Duc sur l'ossature se termine par une forte critique contre le système éducatif des Beaux-Arts, quand il illustre la relation entre les voûtes et les plans dans les bâtiments gothiques. La composition ne se limite plus à une mise au point de séquences spatiales indépendantes des logiques structurelles, comme elle l'était pour les académiciens. Selon Viollet la composition est produite par le système de structure même et par son ossature¹⁷⁵.

En tant que point de repère, il choisit un système de construction délicat et complexe comme celui des cathédrales médiévales, en même temps que la méthode de construction. Il fait donc une synthèse des études et des informations recueillies à l'occasion de ses restaurations: la recherche des carrières d'extraction des pierres, l'analyse des caractéristiques des

¹⁷³ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... op. cit.*, vol. I, 1863, p. 82.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Chemolli G., *Viollet-le-Duc, architetto*, Thèse de Doctorat à l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2011, p. 114.

matériaux, les traitements appliqués, la mise en œuvre; de plus, il met en relation tous ces aspects de l'architecture avec la fonction structurelle de chaque élément.

Comme on peut le déduire des notices écrites pour les projets de restauration, les matériaux et le système de structure sont liés et s'influencent mutuellement. Dans son "Dictionnaire", Viollet-le Duc explique que l'architecture gothique vise à son avis à associer dans la structure des parties de différentes rigidités, en choisissant parfaitement les matériaux et leur mise en œuvre sur la base de leur fonction structurelle et de l'équilibre global, sans oublier les tassements.

Dans le "système de construction" de l'architecture gothique le rapport graduel entre la rigidité des monolithes en pierre disposés verticalement et les tassements causés par les joints de mortier dans les piliers est exploité. Tous les éléments, comme les piliers, les murs et les contreforts sont ainsi réalisés en reliant des colonnes et des colonnes monolithiques à la maçonnerie à travers des orthostates¹⁷⁶.

La maçonnerie peut donc être réalisée en blocs grands ou petits, avec ou sans béton, selon la rigidité qu'on veut obtenir. Viollet-le-Duc interprète ainsi la construction comme un ensemble où chaque élément joue un rôle essentiel pour la complexité de la structure, et tous les éléments sont en tension les uns avec les autres.

Le système de construction fondé sur l'ossature, où les charges sont concentrées le long de lignes idéales, exige un emploi étudié des différentes types de pierres, qui ont des caractéristiques différentes selon qu'ils sont utilisés pour la structure ou bien pour l'enveloppe du bâtiment. Viollet-le-Duc se consacre beaucoup au choix des matériaux, grâce à sa passion pour la géologie et à son intérêt pour la lecture de l'architecture, en s'appuyant sur l'étude de la stratification des roches.

En outre, le choix de pierres d'une certaine couleur aide à mettre en exergue les différentes parties et fonctions: par exemple, le fait d'utiliser une pierre grise pour les contreforts a pour effet de les distinguer par rapport à l'enduit; ou bien, à l'intérieur, la pierre grise utilisée pour les colonnettes peut accentuer l'effet visuel de la force statique. Les types de pierre, qui se distinguent selon leur couleur et leur grain, peuvent être taillés en blocs de différentes dimensions sur la base de leur rôle dans la structure, de manière à mettre en évidence la hiérarchie de la structure. Viollet-le-Duc utilise non seulement la pierre, mais aussi la brique, et il essaie de différentes

¹⁷⁶ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. VI, 1859, p. 238-239.

combinaisons de pierre et brique aussi bien dans les projets de résidences au centre-ville, comme la maison Courmont (1846-1848), que dans des bâtiments de campagne. L'architecte aime cette combinaison de matériaux, aussi bien pour les résidences de nobles que pour les «immeubles de rapport». Dans la maison Milon, par exemple, il obtient un effet pittoresque pour l'annexe de la cour grâce à l'alternance de pierre et briques au rez-de-chaussée et au pan de bois apparent au premier étage. L'emploi de matériaux différents peut être même un moyen pour réaliser une alternance des éléments architecturaux de la façade, et de proposer la lecture de la fonction des différentes parties.

Au vu de cela, Viollet-le-Duc critique sévèrement les choix réalisés dans les édifices néoclassiques, c'est-à-dire le recours à la plate-bande armée pour simuler un architrave monolithique et des chapiteaux composites¹⁷⁷, ensuite il pose l'accent sur la vérité des matériaux.

Enfin, la vérité des matériaux et de la structure, selon l'architecte français, doit concerner aussi bien le domaine éthique que le domaine de la perception et l'aspect strictement technique. Ce dernier doit satisfaire le programme, expression du principe de construction, et faire attention à la nature des matières et à leurs caractéristiques, en refusant les simulations. À ce propos, Viollet-le-Duc écrit dans le "Dictionnaire":

«Jusqu'à un certain point nous pouvons violenter les matières premières, les métaux, par exemple; nous pouvons les soumettre à des formes arbitraires. Mais la pierre, mais le bois, nous sommes bien forcés de les prendre tels que la nature nous les fournit, de les poser suivant certaines lois qui ont commandé la formation de ces substances, et, par suite, de concevoir une structure qui s'accorde avec leurs qualités. Le style ne s'obtient qu'à ces conditions, savoir: que la matière étant donnée, la forme d'art qu'elle revêt ne soit que la conséquence harmonieuse de ses propriétés adaptées à la destination; que l'emploi de la matière soit proportionnel à l'objet¹⁷⁸».

Le travail de l'architecte consiste à exploiter un certain ordre de la matière jusqu'à composer un ordre de structure avec "style".

¹⁷⁷ Viollet-le-Duc E.-E., «L'architecture et les architectes au XIXe siècle», dans *L'Artiste*, vol. IV, août 1858, (p. 225-229), p. 339.

¹⁷⁸ Crippa M. A., *L'architettura ragionata. Eugène Viollet-le-Duc, cit.*, p. 310. Texte original: Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. VIII, 1866, article *Style*, p. 486.

2. Parte Seconda

Premessa alla prassi dello stile

Premessa alla prassi dello stile

Dopo aver analizzato il termine “stile” ed il suo uso nella teoria di Viollet-le-Duc si vuole qui confrontare le idee espresse negli scritti con la sua opera costruttiva, prendendo in esame due realizzazioni dall’architetto francese: il primo caso riguarda un progetto di restauro, mentre il secondo è un progetto *ex novo* per una residenza a Parigi.

Per quel che riguarda il progetto di restauro si è ritenuto opportuno scegliere quello per la chiesa della Madeleine di Vézelay, primo vero caso in cui l’architetto è chiamato personalmente a confrontarsi con un’architettura storica in stato di abbandono e degrado. Viollet-le-Duc lavora a questo cantiere dal 1840 al 1859.

Il secondo esempio, riguardante un’architettura progettata *ex novo*, è la Maison Milon in rue de Douai 15 a Parigi: l’intervento prevede la realizzazione di un edificio residenziale fra il 1857 e il 1860.

Negli anni in cui lavora ai due ai progetti, Viollet-le-Duc elabora anche il *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle* (1854-1868) e i volumi degli *Entretiens sur l’architecture* pubblicati tra il 1863 e il 1872. Proprio per questa coincidenza di tempi, nelle due opere teoriche non è infrequente ritrovare esempi o disegni riguardanti il progetto di restauro della chiesa della Madeleine o osservazioni pratiche sulla costruzione degli edifici residenziali.

I due casi studio selezionati sono stati analizzati per il loro valore architettonico e progettuale, con particolare riferimento ai materiali consultati presso la *Médiathèque de l’architecture et du patrimoine* a Parigi dove è conservato il fondo Viollet-le-Duc.

I disegni e le elaborazioni grafiche realizzati a corredo del testo sono finalizzati alla comprensione della prassi dello stile nell’opera dell’architetto Viollet-le-Duc, accanto ai suoi diversi elaborati grafici che ne raccontano la sapienza nel disegnare, nel progettare e nel comunicare le proprie scelte.

In passato il lavoro teorico e pratico di Viollet-le-Duc è stato già ampiamente analizzato e discusso dagli studiosi, ma gli storici dell'architettura e restauratori ne hanno nella maggior parte dei casi data una lettura per temi; la presente ricerca vuole invece mettere in relazione le scelte operative dell'architetto con la sua produzione teorica, per verificare corrispondenze o discrasie fra prassi e teoria nell'opera viollettiana.

Attraverso i progetti scelti si è potuto mettere in evidenza la profonda conoscenza della scienza dell'architettura in Viollet-le-Duc: la sua padronanza del sapere pratico e del sapere teorico, del sapere compositivo e del sapere tecnico-scientifico; elementi che ne hanno caratterizzato l'opera in un complesso

organico e coerente dalla visione totale sino al particolare architettonico.

2.1 Il restauro della chiesa della Madeleine a Vézelay

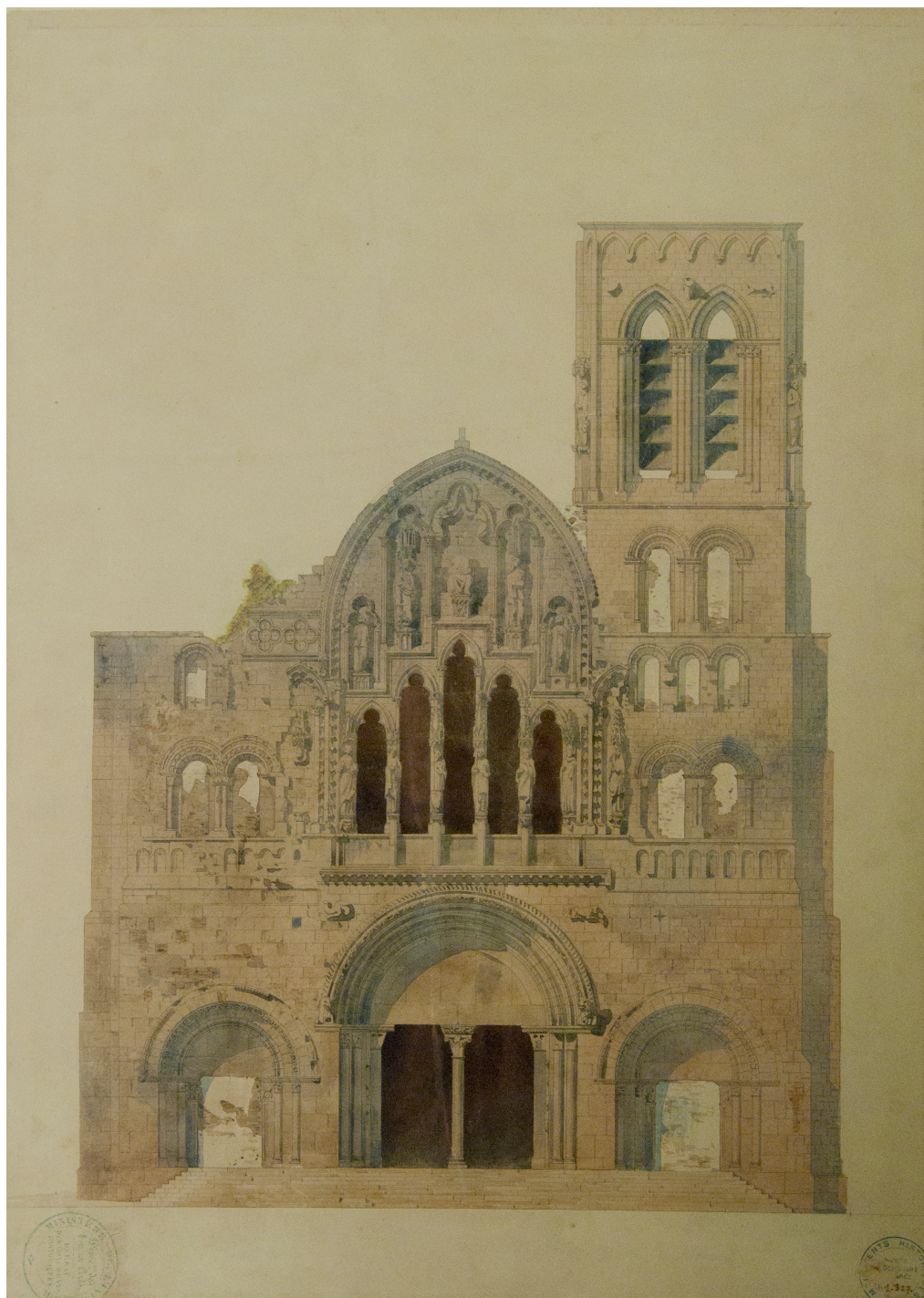
«Il est donc essentiel avant tout travail de réparation, de constater exactement l'âge et le caractère de chaque partie, d'en composer une sorte de procès-verbal appuyé sur des documents certains, soit par des notes écrites, soit par des relevés graphiques»¹⁷⁹.

Viollet-le-Duc ha 26 anni quando, dopo solo 31 giorni di lavoro, il 21 Marzo 1840 trasmette al Ministro degli Interni la sua prima proposta di progetto per il restauro della chiesa della Madeleine, edificio situato nella città di Vézelay, dipartimento della Yonne nella regione della Borgogna¹⁸⁰.

Il giovanissimo architetto viene invitato a lavorare al progetto di restauro su indicazione di Prosper Mérimée, che all'epoca rivestiva l'incarico di vicepresidente alla Commissione dei monumenti storici, organo preposto alla tutela e alla conservazione degli edifici di interesse storico. Mérimée conosceva bene le ambizioni e le abilità di Viollet-le-Duc, e aveva avuto modo di leggere i suoi studi sull'arte del Medioevo realizzati e pubblicati già nel 1837.

¹⁷⁹Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, B. Bance e A. Morel, Paris 1854-1868, vol. 8, voce *Restauration*. «Prima di ogni lavoro di riparazione è essenziale constatare esattamente l'epoca ed il carattere di ogni parte, redigerne una sorta di processo verbale appoggiato su documenti sicuri o con note scritte, o con rilievi» (Traduzione a cura dell'Autore).

¹⁸⁰ Sull'intervento di Viollet-le-Duc a Vézelay si vedano Salet F., *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948; Murphy K. D., *Memory and modernity : Viollet-Le-Duc at Vézelay*, Pennsylvania State University Press, University Park of Pennsylvania 2000; Timbert A., *Viollet-le-Duc: le chantier de restauration de la Madeleine de Vézelay*, Auxerre, Paris 2005; Schlesinger S., *Gotische Romanik-romanische Gotik? Viollet-le-Duc rekonstruiert den Kreuzgang in Vézelay*, in *Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Regensburg, 2007, pp. 173-192.



Viollet-le Duc E. E.,
rilievo della chiesa della
Madeleine a Vézelay,
fronte ovest,
(Médiathèque de
l'architecture et du
patrimoine, Planotèque,
Fondo Viollet-le-Duc, n.
1327).

Bisogna sottolineare che l'interesse verso questo antico monumento era stato precedentemente espresso proprio dallo stesso Mérimée nel 1834, durante uno dei suoi viaggi come ispettore dei monumenti storici.

Tra i documenti inviati al Ministro da Viollet-le-Duc troviamo, oltre la risposta all'incarico affidatogli, i primi materiali che descrivono lo stato di conservazione e gli interventi di progetto che intende realizzare nella chiesa della Madeleine.

Il caso di Vézelay ci fornisce molti elementi per comprendere la metodologia progettuale nel campo del restauro messa a punto da Viollet-le-Duc, che non aveva precedenti nel passato recente¹⁸¹ e che si traduce immediatamente in prassi operativa. Attraverso l'analisi degli elaborati prodotti per questo progetto, se ne possono individuare gli obiettivi e la successione temporale delle fasi.

Nella prima fase, Viollet-le-Duc elabora un dettagliato rapporto sulle condizioni della chiesa dove indica le possibili linee di intervento e le opere provvisorie da realizzare nell'immediato per evitare crolli e cedimenti.

In un secondo momento, il 4 maggio 1840, egli trasmette i grafici illustrativi ed il preventivo di spesa delle opere che si ritiene opportuno realizzare per il recupero dell'edificio.

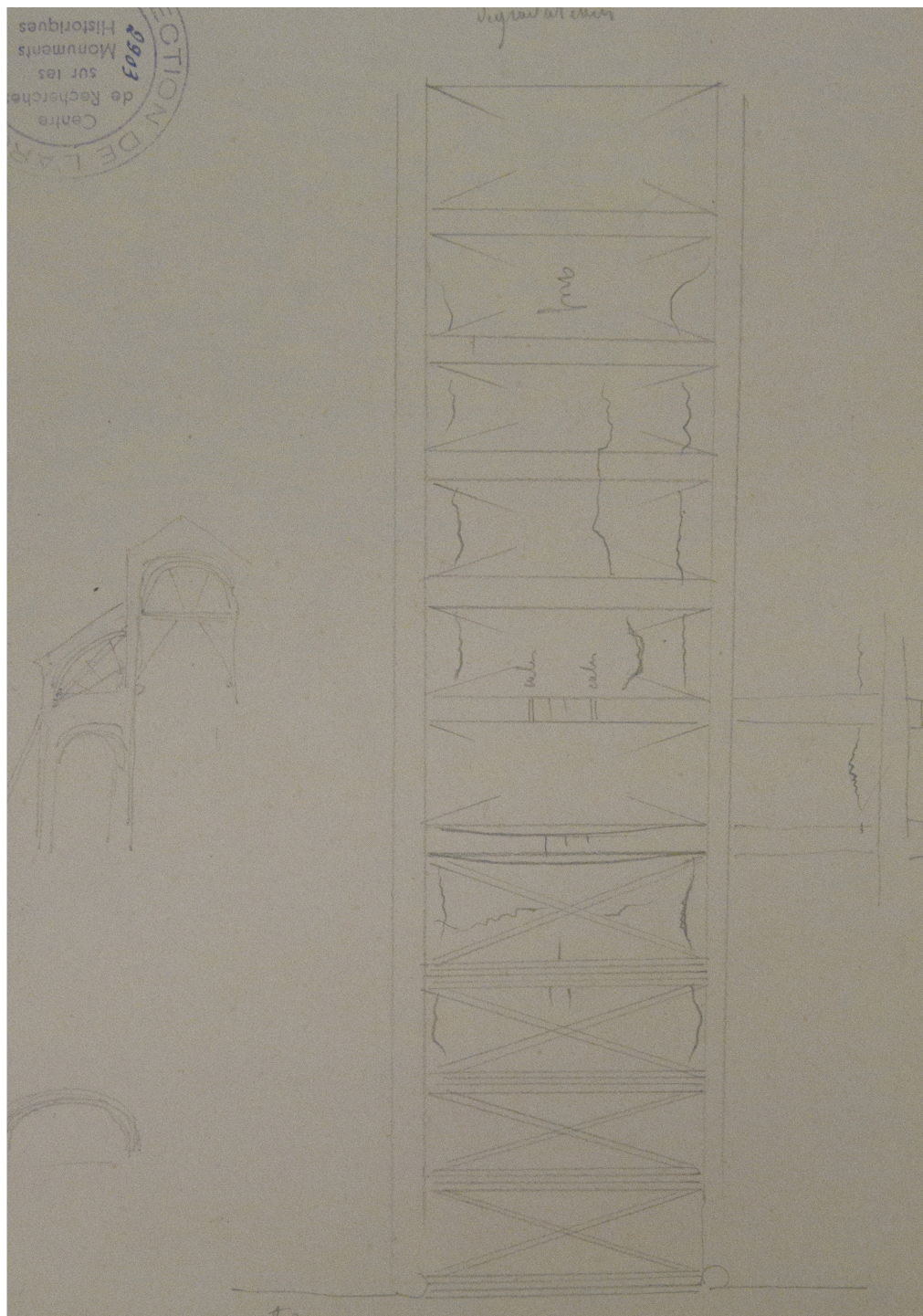
Ma quale è il percorso della redazione degli elaborati? E quali sono i disegni che si realizzano?

Prima di tutto occorre comprendere e chiarire quali e quanti siano i tipi di elaborati grafici per comprenderne la funzione ed il momento di realizzazione. Presso la *Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine* a Parigi sono presenti numerosi disegni di grandi e piccole dimensioni relativi al progetto per Vézelay, distinguibili in tre gruppi principali:

- Il taccuino di schizzi e disegni
- La relazione di progetto. Il *Rapport sur l'état actuel de l'ancienne Église de la Madeleine à Vézelay et sur les réparations à faire dans cet édifice*
- Gli elaborati tecnici (tavole di rilievo e di progetto, computo dei costi)

Le tavole del progetto della chiesa di Vézelay, splendidi acquerelli di grande impatto estetico, sono state in gran parte già edite in numerose pubblicazioni e analizzate dai più autorevoli storici e restauratori. La presente ricerca parte da questi contributi già acquisiti, per aggiungere un apporto originale mettendo in luce le questioni inerenti al progetto e alla ricerca dello "stile" attraverso le tavole e i disegni preparatori di Viollet-le-Duc.

¹⁸¹ La situazione francese negli anni precedenti a Viollet-le-Duc è stata ricostruita da: Fiengo G., *La conservazione e il restauro dei monumenti in Francia nella prima metà del XIX secolo*, in *Restauro*, n. 47/48/49, 1980, pp. 79-133.



Viollet-le Duc E. E., chiesa della Madeleine a Vézelay, schizzo della volta della navata (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Planotèque, Fondo Viollet-le-Duc, n. 2903).

Il taccuino di schizzi e disegni

Eseguiti su piccoli fogli utilizzati fronte/retro con tratto veloce, gli schizzi per il progetto della Madeleine, relativi a diverse parti della fabbrica, interni ed esterni, sono raccolti in un vero e proprio taccuino in cui si distinguono due tipologie di elaborati grafici: i rilievi geometrici/architettonici e quelli degli elementi decorativi.

Si tratta di disegni realizzati a matita su piccoli fogli di diverse dimensioni, accompagnati da osservazioni relative ai materiali, allo stato di conservazione o all'ipotesi di intervento; spesso si trovano anche annotazioni riguardanti le dimensioni delle parti. Nonostante il tratto sia rapido, il grado di precisione e proporzione è eccellente.

Le numerose mostre realizzate negli anni sull'opera di Viollet-le-Duc, in occasione delle quali sono stati esposti molti di questi disegni, hanno fatto sì che il taccuino oggi non si presenti più rilegato, ma come una raccolta di fogli: questo non ci permette di poter fare considerazioni sull'ordine originario di rappresentazione delle parti dell'edificio.

Gli schizzi degli elementi decorativi riguardano capitelli, cornici, modanature; elementi utili alla comprensione delle proporzioni, degli stili e delle fasi di costruzione.

Entrambi i tipi di disegni danno corpo a una successiva serie di elaborati, eseguiti su fogli di più grandi dimensioni, nei quali ritroviamo indicazioni e particolari dettagliati: essi saranno utilizzati come base per le tavole d'insieme e per le tavole degli elementi compositivi della *Madeleine*.

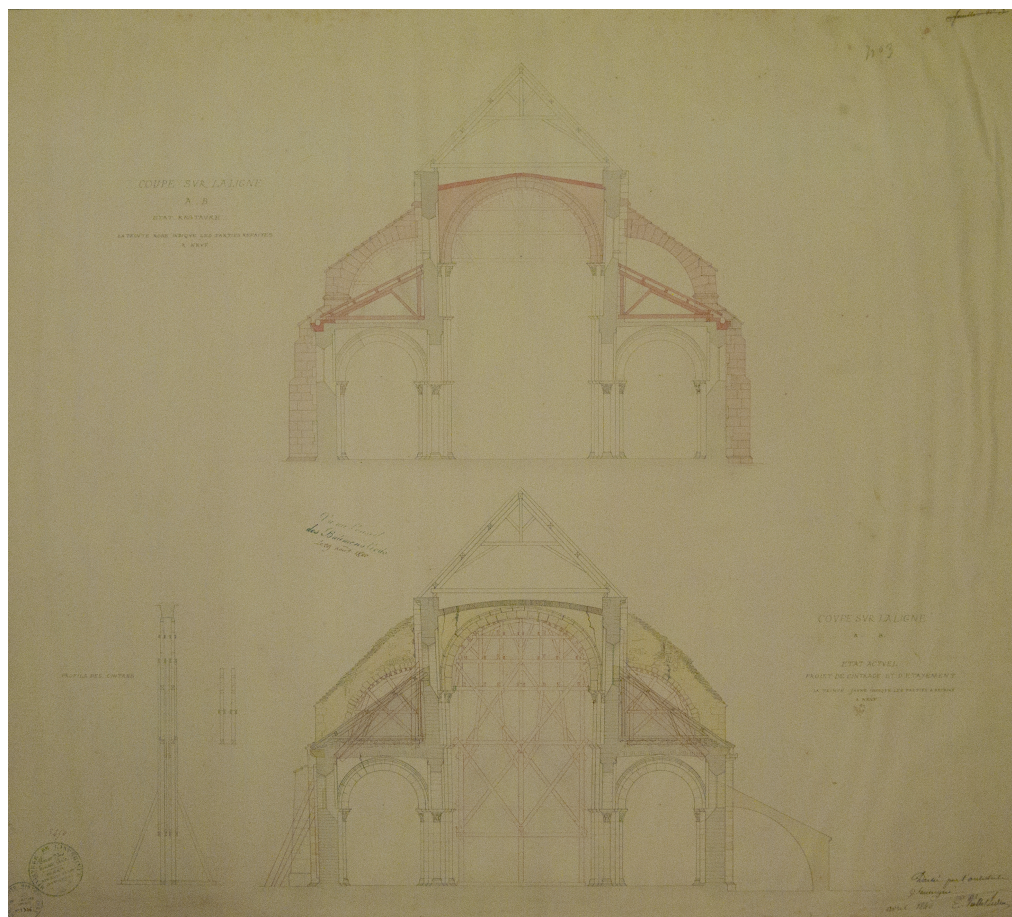
La scelta di analizzare l'edificio attraverso uno studio per parti permette all'architetto di concentrarsi sulle diverse problematiche del degrado, oltre a porre l'attenzione sui dettagli: a tale proposito, egli realizza ad esempio una lunga serie di disegni dei capitelli della navata, tutti diversi tra loro.

Viollet-le-Duc attribuisce notevole importanza agli elementi decorativi (capitelli, cornici e sagome) al fine di comprenderne le proporzioni, il tratto e gli elementi che possono portare a raffronti stilistici, giudizi qualitativi, comprensione dei diversi operatori e fasi di costruzione.

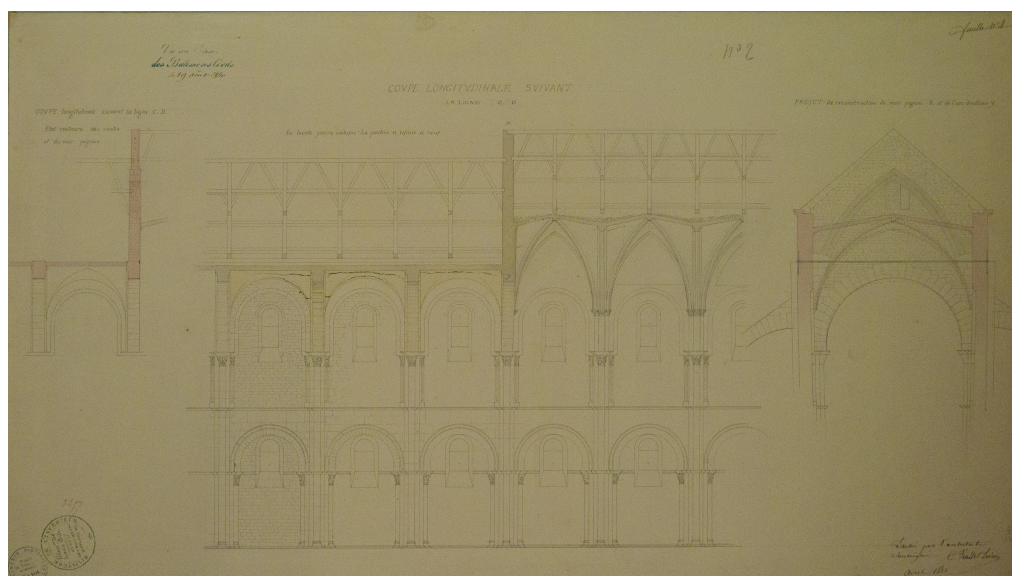
Questi materiali sono completati, in quasi tutti i casi, da brevi note sulla storia della *Madeleine*: particolarmente significativi sono i primi disegni che prendono in considerazione le problematiche strutturali degli archi rampanti, nei quali certamente Viollet-le-Duc ha modo di utilizzare la sua profonda conoscenza dell'arte e della storia medievale.

La relazione di progetto

Nella relazione intitolata *Rapport sur l'état actuel de l'ancienne Église de la Madeleine à Vézelay et sur les réparations à faire dans cet édifice* è tracciato il



Viollet-le Duc E. E., chiesa della Madeleine a Vézelay, sezione trasversale con stato di fatto ed ipotesi di ricostruzione della volta e degli archi rampanti (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Planotèque, Fondo Viollet-le-Duc, n. 1346).



Viollet-le Duc E. E., chiesa della Madeleine a Vézelay, sezione longitudinale e particolare delle volte (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Planotèque, Fondo Viollet-le-Duc, n. 1343).

programma dei lavori che Viollet-le-Duc intende attuare. La relazione si presenta suddivisa in tre capitoli:

- 1 - Analisi dello stato attuale della costruzione
- 2 - Individuazione e descrizione degli interventi urgenti da realizzare
- 3 - Illustrazione del progetto di restauro complessivo.

Ogni capitolo é suddiviso in paragrafi che prendono in esame le varie parti della chiesa, in modo da rendere chiara la corrispondenza tra lo stato di fatto e le relative proposte di intervento.

Nell' "Analisi dello stato attuale della costruzione" è presente la descrizione per parti dello stato della fabbrica: vestibolo, navata, transetto, coro, facciata, torre del transetto, grande sottotetto. La descrizione molto dettagliata, anche se suddivisa rigidamente per parti, riesce comunque a dare al lettore un quadro complessivo.

Nell'"Individuazione e descrizione degli interventi urgenti da realizzare", viene inserita una trattazione sempre per parti chiara e sintetica, che fornisce un quadro completo delle opere da mettere in atto per evitare che la situazione di degrado peggiori; qui si richiedono i finanziamenti per la realizzazione dei lavori indispensabili a scongiurare il crollo delle parti pericolanti.

L'"Illustrazione del progetto di restauro complessivo" è riassunto in sette punti, nei quali sinteticamente Viollet-le-Duc illustra con sapienza e attenzione come recuperare la chiesa degradata e in pericolo di crollo.

L'obiettivo dell'architetto nel *Rapport* è quello di rendere chiara la corrispondenza tra lo stato di fatto e la relativa proposta di intervento. Nonostante possa spesso risultare difficile la comprensione della descrizione per parti, è illuminante il quadro della lettura complessiva del fabbricato e del suo stato di conservazione.

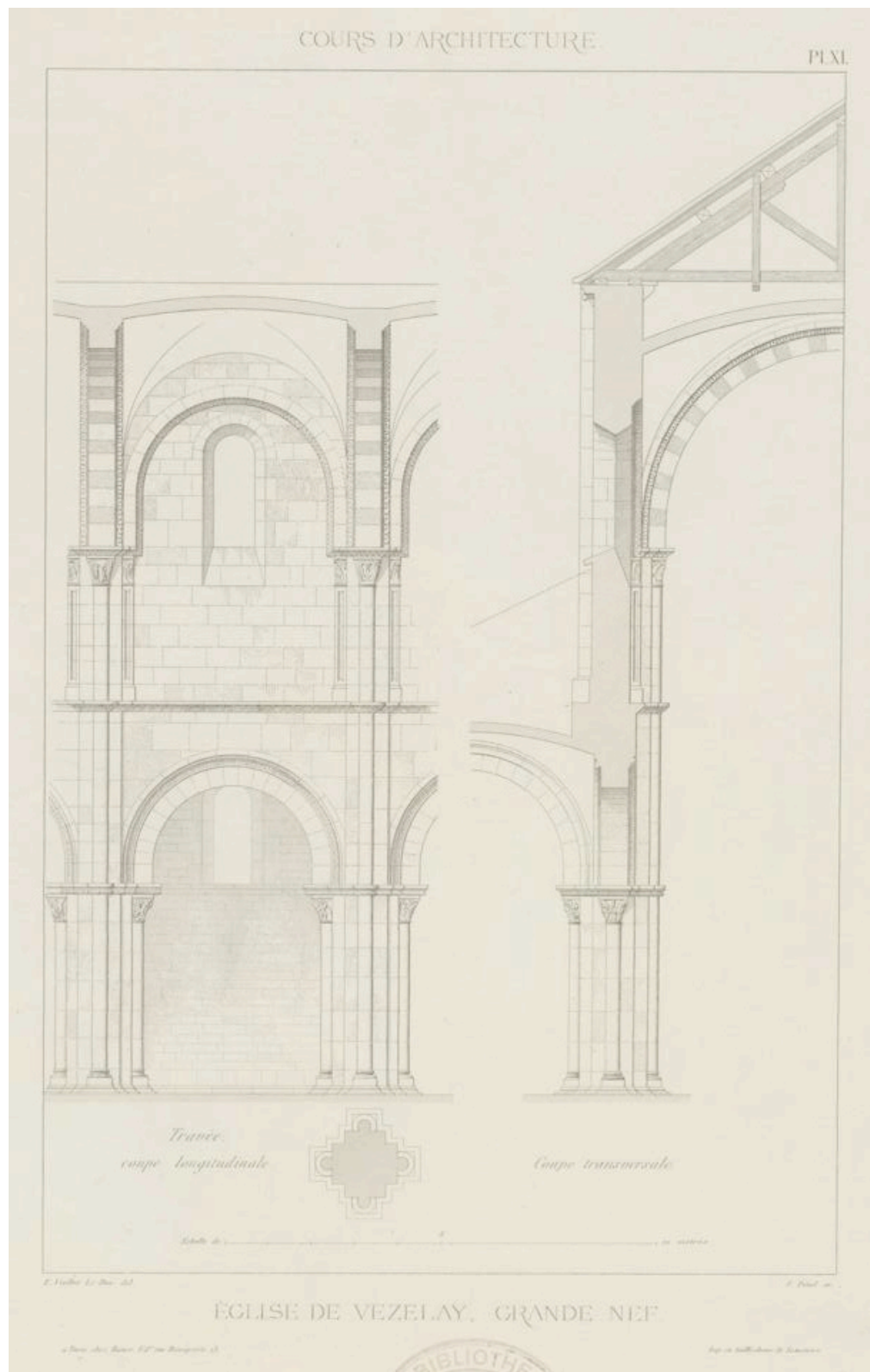
Gli elaborati tecnici

Dopo aver terminato la prima analisi del monumento, della quale la raccolta dei piccoli disegni è la precisa e chiara testimonianza grafica, Viollet-le-Duc avvia la seconda fase del suo lavoro con un approfondimento analitico attraverso la realizzazione degli "elaborati tecnici", che vengono redatti durante la stesura del *Rapport*.

Tra questi elaborati vi sono il rilievo architettonico e l'analisi degli elementi decorativi, corredati da una serie di grandi tavole dedicate alla definizione dell'ipotesi di intervento.

Tutte le planimetrie, oltre ad assolvere la funzione di restituzione geometrica dell'oggetto architettonico, riportano anche le indicazioni sulle proposte progettuali che Viollet-le-Duc riteneva utili al restauro della fabbrica.

Lo stato di fatto e l'ipotesi di progetto si trovano quasi sempre nella stessa tavola, in modo tale da poter consentire una chiara lettura comparativa



Viollet-le Duc E.-E., particolari del prospetto e sezione della navata della chiesa di Vézelay (Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens sur l'architecture*; A. Morel, Paris 1863-1872, tav. XI).

all'osservatore delle scelte progettuali sia negli aspetti tecnici sia negli esiti formali.

Con i colori grigio, rosso e giallo Viollet-le-Duc caratterizza le parti che necessitano di modifiche, a differenza delle parti colorate in nero che non subiscono variazioni in pianta. Divengono evidenti in tal modo, caratterizzate con colori diversi, le ipotesi di intervento: la realizzazione dell'ingrossamento dei contrafforti, i lavori alle cappelle dell'abside e variazioni proposte per la sala capitolare ed il chiostro.

Viollet-le-Duc non esegue una sezione "tipo", ma molteplici sezioni in corrispondenza di ogni contrafforte, per migliorare la comprensione della struttura. Le sezioni forniscono le indicazioni operative per il recupero del sistema delle coperture e per la muratura esterna, tralasciando gli aspetti legati al degrado dei materiali.

Nelle sezioni e nelle piante vengono descritti accuratamente lo stato di fatto e la proposta di intervento del nartece, delle torri di facciata, della cripta, della sala capitolare e del chiostro; con i colori giallo e rosso sono indicate rispettivamente le murature da eliminare e quelle da realizzare, il rifacimento o l'aggiunta di scale o aperture.

Al degrado dei materiali Viollet-le-Duc dedica un *corpus* di disegni appositi, che mostrano i prospetti relativi ad ampie parti di murature, singoli elementi o piccole porzioni dell'edificio.

L'architetto concentra il suo interesse sullo stato di conservazione di ogni singola pietra, e per ognuna vengono riportate le indicazioni di intervento che vanno dal mantenimento all'integrazione, fino alla parziale o completa sostituzione.

Nei disegni di analisi/rilievo e in quelli destinati al cantiere, l'obiettivo dell'architetto francese non è solo quello di analizzare lo stato di conservazione del monumento, ma anche di definire le tecniche da impiegare nella realizzazione dell'opera e di comprendere i processi che hanno determinato le condizioni del degrado e di dissesto presenti.

Questo metodo viene esplicitamente teorizzato da Viollet-le-Duc all'interno del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* alla voce *Restauration*: «È necessario che l'architetto incaricato del restauro abbia compreso tutte le parti di questa struttura come se avesse lui stesso diretto i lavori e che, una volta acquisita tale conoscenza, abbia a disposizione parecchi mezzi per intraprendere un lavoro di ripresa»¹⁸².

Valutati i dissesti delle strutture ed il degrado dei vari materiali, indicate le opere provvisorie, descritte le demolizioni, le integrazioni e le ricostruzioni

¹⁸² Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire... cit.*, vol. 8, *Restauration*. «Il faut qu'il ait pénétré dans toutes les parties de cette structure, comme si lui-même l'avait dirigée, et cette connaissance acquise, il doit avoir à sa disposition plusieurs moyens pour entreprendre un travail de reprise».



Chiesa della Madeleine a Vézelay, le volte romaniche della navata centrale (foto a cura dell'Autore).

da realizzare, Viollet-le-Duc considera conclusa la fase di analisi e di definizione e si dedica alla stesura di grandi tavole riassuntive con la sua ipotesi progettuale.

Fra i disegni si trovano le planimetrie dell'intero complesso, che differiscono sia per le informazioni contenute, sia per la precisione d'esecuzione. I prospetti frontali, posteriore e laterali sono gli elaborati nei quali si comprende al meglio la capacità espressiva dell'architetto nel rappresentare lo stato di fatto e l'ipotesi progettuale insieme.

Nelle grandi tavole acquerellate, Viollet-le-Duc si preoccupa di diversificare le tecniche di rappresentazione in funzione dei destinatari dell'informazione: questo è particolarmente evidente nei disegni per il cantiere, in relazione al "capitolato" ed alla "lista delle provviste".

In ogni disegno viene rappresentata solo una limitata porzione del monumento e, ricomposte una accanto all'altra, queste parti nell'insieme ricoprono l'interezza della chiesa di Vézelay¹⁸³. In ogni tavola è analizzato l'elemento preso in considerazione fino al più piccolo dettaglio; viene numerato ogni singolo concio indicandone le dimensioni, disegnato con cura tutto l'apparato decorativo, fornite tutte le caratteristiche dei materiali in opera, descrivendo le operazioni da compiere.

Le variazioni di colore indicano il tipo di lavorazione per ogni singolo pezzo e viene fornito anche un abaco con l'indicazione delle dimensioni e delle forme di tutti i conci presenti nelle varie parti dell'edificio o ritrovati a terra. Anche in questo caso, troviamo una chiara corrispondenza con quello che Viollet-le-Duc scrive nel *Dictionnaire* alla voce *Restauration*:

«decidere una disposizione a priori, senza essere confortati da tutte le informazioni necessarie significa cadere nell'ipotetico e niente è più pericoloso dell'ipotesi dei lavori di restauro... prima di cominciare bisogna scavare tutto, esaminare tutto, riunire i piccoli frammenti avendo cura di constatare il punto in cui sono stati scoperti e mettersi

¹⁸³ Vassallo E., *Il progetto di restauro: Viollet-le-Duc e la Madeleine di Vézelay*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", fascicoli 15-20, 1990-1992, pp. 903-912.



Chiesa della Madeleine
a Vézelay, vista
dell'esterno e della torre
campanaria, lato sud
(foto a cura dell'autore).

all'opera solo quando tutti questi resti hanno trovato la loro logica destinazione e il loro posto come i pezzi di un gioco di pazienza¹⁸⁴».

Le grandi tavole descrittive sono alla base della comunicazione agli interlocutori dell'ipotesi di progetto, che avviene anche tramite un dettagliato computo metrico estimativo nel quale Viollet-le-Duc indica i costi ed illustra le scelte da realizzare in cantiere. Egli redige tre successivi preventivi, in cui le variazioni sono dovute alle modifiche di lavorazioni e dei materiali da impiegare, avvenute in corso d'opera a cantiere aperto. Questa prassi ben evidenzia il rapporto di costante verifica reciproca che egli tende ad istituire tra cantiere e progetto.

Il restauro

Dopo una attenta analisi dei numerosi disegni prodotti da Viollet-le-Duc, è dunque possibile passare all'esame dell'intervento realizzato, verificarne l'esecuzione, valutare la corrispondenza tra intenzione e prassi operativa, previsioni e realizzazione del progetto.

Fra gli interventi più importanti realizzati da Viollet nella chiesa della Madeleine possiamo evidenziare: il ripristino della quarta, quinta e sesta volta dall'ingresso, che erano dissestate; la demolizione e la ricostruzione dei contrafforti e degli archi rampanti; la demolizione delle tre campate gotiche della navata centrale (la seconda, la terza e la quarta partendo dal transetto, rifatte nel XIII secolo) e la ricostruzione delle stesse in forme romaniche in analogia con il resto della navata; il consolidamento delle murature della torre di destra della facciata occidentale, mediante ampie sostituzioni a cucu-scuci dei conci di pietra; il completamento della la sommità della torre¹⁸⁵.

L'intervento ha richiesto un completo rifacimento del manto di copertura e, dove necessario, della relativa struttura lignea. In particolare, i tetti delle navate laterali, del deambulatorio e delle cappelle del coro vengono ricostruiti correggendo la pendenza delle falde e ripristinando i livelli originari, al fine di liberare le finestre della zona centrale; è stato realizzato inoltre un nuovo sistema di raccolta e smaltimento delle acque piovane.

¹⁸⁴ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire... cit.*, vol. 8, Restauration «*décider d'une disposition à priori sans s'être entouré de tous les renseignements qui doivent la commander, c'est tomber dans l'hypothèse, et rien n'est périlleux comme l'hypothèse dans les travaux de restauration... avant de commencer, faut-il tout fouiller, tout examiner, réunir les moindres fragments en ayant le soin de constater le point où ils ont été découverts, et ne se mettre à l'œuvre que quand tous ces débris ont trouvé logiquement leur destination et leur place, comme les morceaux d'un jeu de patience*».

¹⁸⁵ A tal proposito si veda Delizia F., *Chiesa della Madeleine a Vézelay, Francia, Dipartimento della Yonne; restauri di E.E. Viollet-le-Duc, 1840-1859* in *Il restauro dei monumenti, materiali per la storia del restauro*, Libreria Clup, Milano 2003.



Chiesa della Madeleine a Vézelay, vista della navata da est verso ovest. Si notano le volte romaniche, le volte ricostruite in forme romaniche e la volta gotica (foto a cura dell'autore).

Viollet-le-Duc riconfigura anche l'intero sistema delle aperture, ripristinando le finestre superiori della navata, del coro e del transetto, delle navate laterali, delle cappelle absidali e del deambulatorio, e tutte le aperture del vestibolo e della facciata. Vengono aperti degli oculi nella parte superiore del muro per ridurre il peso sui pilastri e per migliorare l'illuminazione degli spazi interni. Vengono infine demolite le aggiunte del XIII secolo alla facciata, dove resta solo il frontone centrale inserito tra due contrafforti laterali, e viene restaurato l'apparato scultoreo di cornici, capitelli, bassorilievi, che ha richiesto in alcune parti dell'edificio un parziale rifacimento.

L'architetto ha ricostruito tutto modificando il sistema dei contrafforti, e l'organizzazione della facciata; egli decide inoltre di demolire tre navate gotiche per ridare all'edificio il carattere originario¹⁸⁶.

Le volte della navata

La chiesa della Madeleine, costruita fra il XI ed il XIII secolo, fornisce a Viollet-le-Duc il modello ideale attraverso il quale approfondire la transizione dal Romanico al Gotico, in cui l'uso delle volte a crociera e l'aggiunta di archi rampanti per contrastarne le spinte prefigurano il funzionamento strutturale delle grandi cattedrali.

Tra i rilievi realizzati dall'architetto, di notevole importanza sia per dimensioni che per resa grafica, sono le sezioni trasversali della navata centrale in corrispondenza dei maggiori punti di pericolo. Nei disegni Viollet-le-Duc analizza come prima cosa i sistemi di spinte, ovvero l'equilibrio creatosi a seguito dei dissesti e dei crolli verificatisi. Il lavoro mette in evidenza l'importanza dello studio del sistema costruttivo e del suo funzionamento, dei materiali impiegati e delle forze agenti.

Sulla base di queste osservazioni egli ritiene opportuno intervenire innanzitutto puntellando alcune parti: quindi disegna il sistema di puntellamento da mettere in opera e le centine per la realizzazione delle nuove strutture.

Egli prende in considerazione tra i dati significativi per il restauro anche le tecniche costruttive e l'apparecchiatura dei blocchi lapidei: ad esempio, nello studio del sistema delle volte della navata osserva un sistema costruttivo di retaggio bizantino, precedente a quello, pienamente gotico, della *voûte d'ogive*¹⁸⁷.

La parte più consistente dell'intervento di restauro della Madeleine riguarda gli aspetti strutturali dell'edificio, la cui stabilità era compromessa dagli archi

¹⁸⁶ Leniaud J.-M., *Viollet-le-Duc, ou les délires du système*, Édition Mengès, Paris 1994, p. 78.

¹⁸⁷ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire... cit.*, vol. VI, voce Ogive.

rampanti che non erano più in grado di sostenere le spinte, i muri erano inclinati verso l'esterno di circa 25 cm e gli archi trasversali interni erano deformati.

Viollet-le-duc decide di smontare e ricostruire le volte della quarta, quinta e sesta campata a partire dalla facciata della navata centrale romanica e le prime tre delle quattro campate gotiche verso il coro; decide infine di far consolidare la quarta.

Le scelte fatte in occasione della ricostruzione delle parti strutturali denotano l'intenzione di Viollet-le-Duc di voler creare una sorta di modello didattico, teso a mostrare la sua ipotesi d'interpretazione di una fase evolutiva dell'architettura storica medievale.

Così la ricostruzione come volte a crociera "gotiche" di alcune volte di età romanica, originariamente a botte lunettate, e la ricostruzione con profilo a tutto sesto dei relativi archi trasversali, diventano operazioni di "riscrittura" del monumento storico, manifesto operativo della concezione teorica che Viollet-le-Duc illustra negli stessi anni nei suoi scritti. Proprio a questo proposito nel 1849 verrà pubblicato *Conseils pour la restauration*, scritto a quattro mani da Viollet-le-Duc e Mérimée: un testo originale che raccoglie regole e metodi pratici sul restauro in architettura.

Saranno i consigli di Prosper Mérimée a spingere Viollet-le-Duc a porre l'attenzione sulle scelte di restauro nell'ultima campata gotica della navata centrale della chiesa della Madeleine. Il rispetto delle fasi e delle testimonianze storiche prevalgono sull'ipotesi di ricostruzione della volta in stile romanico come viene riportato anche nel rapporto della *Commission des Monuments Historiques* riunitasi 14 giugno 1844¹⁸⁸.

La ricostruzione delle volte della chiesa è una dimostrazione esemplare di come Viollet-le-Duc ricerchi lo "stile" inteso come carattere, come principio

¹⁸⁸ «Présents: Vitet, Leprévost, Caristie, Mérimée, Sade, Lenormant, Laborde, Vatout, Taylor, Grille de Beuzelin.

Égl. De Vézelay (Yonne). – M. Lenormant, rapporteur, expose que l'édifice sera bientôt restauré à l'exception des voûtes des quatre travées de la nef, qui ont été reconstruites au XIV^e siècle et qui paraissent à l'architecture et à M. l'Inspecteur Général être dans un état fort menaçant. Faut-il réparer les voûtes comme elles ont été refaites au XIV^e siècle, ou reproduire dans trois travées la voûte du XI^e siècle sauf à laisser entre les deux tours celle du XIV^e siècle? Telle est la question que contrairement aux principes généraux qu'il a souvent défendus, le rapporteur propose de décider, conformément aux propositions de l'architecte, en reconstruisant les trois travées semblables à celles du XI^e siècle qui sont conservées. En effet les chapiteaux sont encore restés à leur place, ainsi que l'origine des arcs doubleaux, il n'y a rien à refaire que des travaux de constructions faciles à imiter; d'ailleurs la surélévation du fragment de voûte du XIV^e siècle a nécessité la conservation d'un pignon qui surcharge un des arcs doubleaux de la nef, cette inconvénient n'existera plus pour la dernière travée du côté du chœur qui est soutenue par deux tours, et qui servira de transition du style de la nef à celui du chœur (A.)» (Bercé F., *Les premiers travaux de la Commission des Monuments historiques 1837-1848. Procès-verbaux et relevés d'architecte*, Picard, Paris 1979, p. 324).

d'ordine. La ricerca dell'ordine, nella nuova riconfigurazione delle volte, non è intesa come imposizione violenta e casuale ma come determinata necessità.

Se l'architetto lavora utilizzando memoria, ragione e immaginazione la scelta della ricostruzione delle volte gotiche in stile romanico diventa conseguenza logica per il progettista che basa le sue scelte sulla ragione dei principi.

Per Viollet-le-Duc l'immaginazione non crea il nuovo, bensì permette di riorganizzare e mettere in nuova forma gli elementi che l'osservazione le fornisce: quindi i primi schizzi della chiesa che realizza sono alla base del suo lavoro.

Nella trattazione affrontata nel *VI Entretien*¹⁸⁹ si comprende come la storia per Viollet-le-Duc assuma le caratteristiche di un un fondamento rispetto alla costruzione; nella storia, scrive anche nel *Dictionnaire*, «bisogna necessariamente andare a cercare i suoi principi là dove sono tracciati, nei monumenti; e questo libro di pietra, per quanto strani siano i suoi caratteri o il suo stile ne vale un altro quanto al fondo, quanto al pensiero che lo ha dettato»¹⁹⁰. Ancora nello stesso testo: «Impariamo a conoscere le arti dei tempi antichi; analizzandole sapientemente, stabiliremo i fondamentali delle arti del nostro secolo, riconosceremo che a fianco dei fatti materiali, che mutano continuamente, vi sono principi, che sono invariabili, e che, se la storia rivela la curiosità, svela anche a chi sa indagarla tesori di sapere e di esperienza che l'uomo intelligente deve»¹⁹¹.

Nel 1847 Viollet-le-Duc scrive all'interno de *Les Annales archéologiques* un articolo dal titolo *Construction des voûtes au XIII siècle*¹⁹², nel quale dimostra l'attenzione scientifica nell'operare sulle volte delle chiese: gli schemi e le illustrazioni fanno riferimento alle architetture sulle quali opera come ad esempio la chiesa della Madeleine; i disegni riportati fanno ben intendere le scelte architettoniche.

Come già notato, Viollet-le-Duc spesso introduce nei suoi testi teorici riferimenti alle sue opere come casi esemplari. Infatti nel *Dictionnaire* riconosce che «già verso la fine del XI secolo i costruttori della navata della chiesa di Vézelay avevano fatto un grande passo avanti sostituendo le volte alte, fino ad allora a botte, con volte a crociera, ma queste volte, stabilite su

¹⁸⁹ *VI Entretien: Sur le temps de décadence de l'architecture antique; sur le style et la composition; sur les origines de l'architecture byzantine; sur l'architecture occidentale depuis le Christianisme*. Testo pubblicato in Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... cit.*, 1 vol.

¹⁹⁰ Crippa M. A., *L'architettura ragionata. Eugène Viollet-le-Duc*, Jaka book, Milano 1990, "Costruzione", p.107.

¹⁹¹ *Ivi*, "Proporzione", p.241.

¹⁹² Viollet-le-Duc E.-E., *Construction des voûtes au XIII siècle*, in "Les Annales archéologiques", vol. VI, A. Disdron Parigi 1847, pp. 194-205, pp. 247-255.

pianta allungata, generalmente da *arcs-doubleaux* e da archi laterali a tutto sesto, mostrano i tentativi, le incertezze e l'inesperienza dei costruttori»¹⁹³.

Continua poi affermando che: «le volte di una navata del XII secolo in seguito ad un incidente qualunque, sono state distrutte e in parte rifatte più tardi, non nella loro forma primitiva, ma secondo la moda di allora. Queste ultime volte in seguito minacciano di rovinare, bisogna ricostruirle. Invece di restaurarle nella loro forma posteriore, si restaureranno le volte primitive? Sì, perché non vi è nessun vantaggio nel fare altrimenti, e ve ne è uno considerevole nel la sua unità, che per Viollet-le-Duc equivale a ordine e quindi allo stile. Non si tratta qui di conservare un miglioramento apportato al sistema difettoso, come nel caso degli archi rampanti, ma di considerare che il restauro posteriore è stato fatto secondo il metodo antico, che consisteva nell'adottare le forme in uso al momento in ogni rifacimento o restauro di un edificio, che noi procediamo secondo un principio opposto, che consiste nel restaurare ogni edificio nello stile che gli é proprio»¹⁹⁴.

Viollet-le-Duc sembra qui voler definire un principio fondamentale di unità stilistica, dichiarando la necessità di adottare soluzioni diverse caso per caso; infatti interviene sulla volta della chiesa della Madeleine con tre modalità: ripristino della quinta e sesta volta a partire dalla facciata; ricostruzione in forma romanica della settima, ottava e nona; consolidamento della decima in forma gotica.

Ci si domanda a questo punto il motivo per cui Viollet-le-Duc abbia scelto di mantenere e consolidare l'ultima volta in forme gotiche, rinunciando a una scelta di completezza e unità: la risposta si può ritrovare sia analizzando attentamente alcuni documenti e sia la struttura dell'edificio.

Una delle ragioni di questa scelta si può evincere da uno dei primi schizzi che Viollet-le-Duc realizza della chiesa di Vézelay: si tratta di una sezione che riporta il disegno dei sistemi di copertura della navata. L'architetto riporta tutte dieci volte, le prime sei romaniche e le ultime quattro in stile gotico; queste ultime sono riconoscibili per il fatto che presentano il dettaglio delle costolonature, elemento non presente nelle prime. Il piccolo schizzo, oltre a rappresentare il sistema delle volte, ha l'obiettivo di mostrare le problematiche degli archi e il quadro fessurativo molto grave. Si nota in particolare come l'ultima volta, quella in prossimità del transetto, non mostrasse al tempo dei restauri particolari difetti statici o lesioni. Dunque non la volta in questione non presentava problemi statici e si presentava in buono stato di conservazione.

¹⁹³ Crippa M. A., *Ibidem*, "Costruzione", p. 78.

¹⁹⁴ Crippa M. A., *L'architettura... op. cit.*, "Restauro", p.258.

Un'altra possibile motivazione confermata dalla lettera inviata da Viollet-le-Duc al Ministro degli interni¹⁹⁵, si può trovare nel fatto che l'ultima campata della navata verso il coro è prospiciente alle due torri: questi due elementi in primo luogo hanno permesso che la volta fosse di dimensioni ridotte rispetto alle precedenti; e in secondo luogo queste consentono maggiore stabilità strutturale alla volta stessa.

Altro motivo che ha probabilmente favorito la scelta dell'architetto nel mantenimento delle forme gotiche è nel fatto che la volta non è visibile dall'entrata della chiesa perché celata dall'arco policromo che regge le spinte; oltre a questo, Viollet-le-Duc riconosce in questa zona della navata il nodo cruciale del passaggio e opposizione tra il coro gotico e la navata stessa.

Queste dunque con tutta probabilità sono le motivazioni che hanno dato origine a questa singolare scelta di restauro, caratterizzata da grande prudenza e rispetto per gli aspetti conservativi, le stratificazioni storiche, i valori archeologici e documentari.

Quello della ricostruzione della chiesa di Vézelay è stata per la carriera di Viollet-le-Duc un'opera importante, che gli ha permesso di ricevere numerosi elogi ed essere giudicato «abile, coscienzioso e prudente»¹⁹⁶.

A proposito di quest'opera, Mérimée disse a Vitet di non conoscere lavori «meglio eseguiti né a costo più contenuto»¹⁹⁷.

Questo progetto ha permesso a Viollet-le-Duc di mettere a punto una teoria e un metodo di restauro inediti ed innovativi.

L'approccio dell'architetto è sicuramente quello di un pensatore “positivista”, nel senso che si basa sul *metodo comparativo* fondato sulla sua ferma

¹⁹⁵ Viollet-le-Duc spiega le scelte costruttive «montée à la hâte, et sans soin, sans art, sur les anciennes piles et les anciens murs du XI^eme siècle restés debout». «Je pense que les trois voûtes d'arêtes du XIV^eme siècle qui suivent immédiatement les arcs romans de la nef devraient être reconstruites, non pas telles qu'elles sont aujourd'hui, mais ainsi qu'elles existaient, et ainsi que nous avons refait les autres voûtes de la nef; car les chapiteaux qui porteraient les arcs-doubleaux plein-cintres sont encore bien conservés, le commencement de ces arcs eux-mêmes est encore en place. Les fenêtres romanes et mêmes les arcs formerets existent encore en grand partie. Si ces voûtes d'arêtes offraient encore quelques chances de durée, je n'oserais pas proposer, Monsieur le Ministre, une modification aussi importante à l'état actuel du monument; mais dans la nécessité où nous allons nous trouver de refaire ces voûtes, je crois que sous les différents rapports, 1° de la solidité, 2° de l'aspect général de l'Edifice, et 3° de l'Economie, il est préférable de les reconstruire romanes ainsi qu'elles existaient. Cette belle nef du XI^eme siècle sera donc alors complète.» La quarta delle volte gotiche - compresa fra le due torri prospicienti il transetto - doveva fu mantenuta nel suo stile originario, perché era in buone condizioni e perché era di transizione tra le tre navate e le belle volte del coro e del transetto (Lettera di Viollet-le-Duc E. E. al Ministro degli Interni, 3 giugno 1844, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine 0081/089/0085).

¹⁹⁶ Salet F., *Viollet-le-Duc à Vézelay*, in “Monuments historiques de la France”, 1965, n. 1-2, p.40.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

convinzione che la contemporaneità non possa prescindere dallo studio del passato. Una convinzione che travalica il problema del restauro, per investire tutto l'ambito dell'architettura.

Dopo la realizzazione del restauro della chiesa della Madeleine, sono state molteplici le critiche da parte dei contemporanei al metodo teorizzato e impiegato dall'architetto: un metodo articolato, complesso e non privo di contraddizioni. Nel caso del restauro delle volte delle navate, siamo di fronte ad azioni e scelte progettuali discutibili, poiché l'intervento viene spinto a creare un assetto ben diverso da ciò che prima sussisteva; l'opera non è più la stessa.

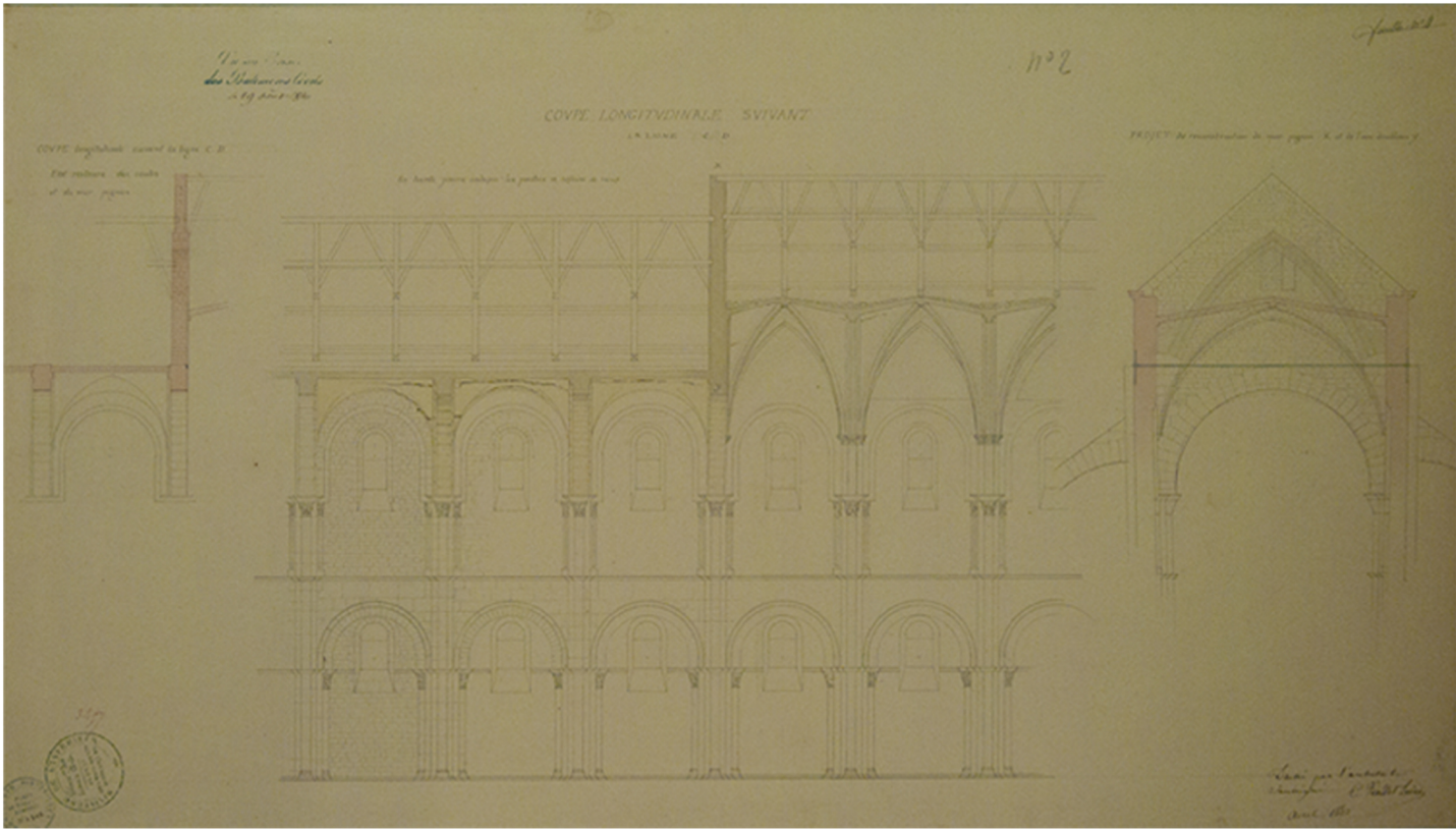
In conclusione si può affermare che nel caso della Madeleine di Vézelay la prassi è concepita come ripristino dello stato originario secondo l'architetto: infatti, in questo primo incarico prevalgono gli indirizzi più conservativi, attuati attraverso la ricerca teorica collegata alla pratica operativa, tanto che l'elaborazione concettuale sembra guidare l'intervento di restauro.

Il valore di questo progetto sta nel fatto che Viollet-le-Duc giudica la conoscenza come il presupposto essenziale dell'intervento e della ricerca dello "stile": definendo il principio fondamentale di unità stilistica, dichiarando la necessità di soluzioni diverse caso per caso, accettando il completamento per analogia costruttiva e, infine, confermando l'esistenza di una gerarchia di valori che determinano le priorità del progetto di restauro¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Sette M. P., *Il restauro concepito come restituzione stilistica*, in Carbonara G., *Trattato di restauro architettonico*, Utet, Torino 1996. p. 160.

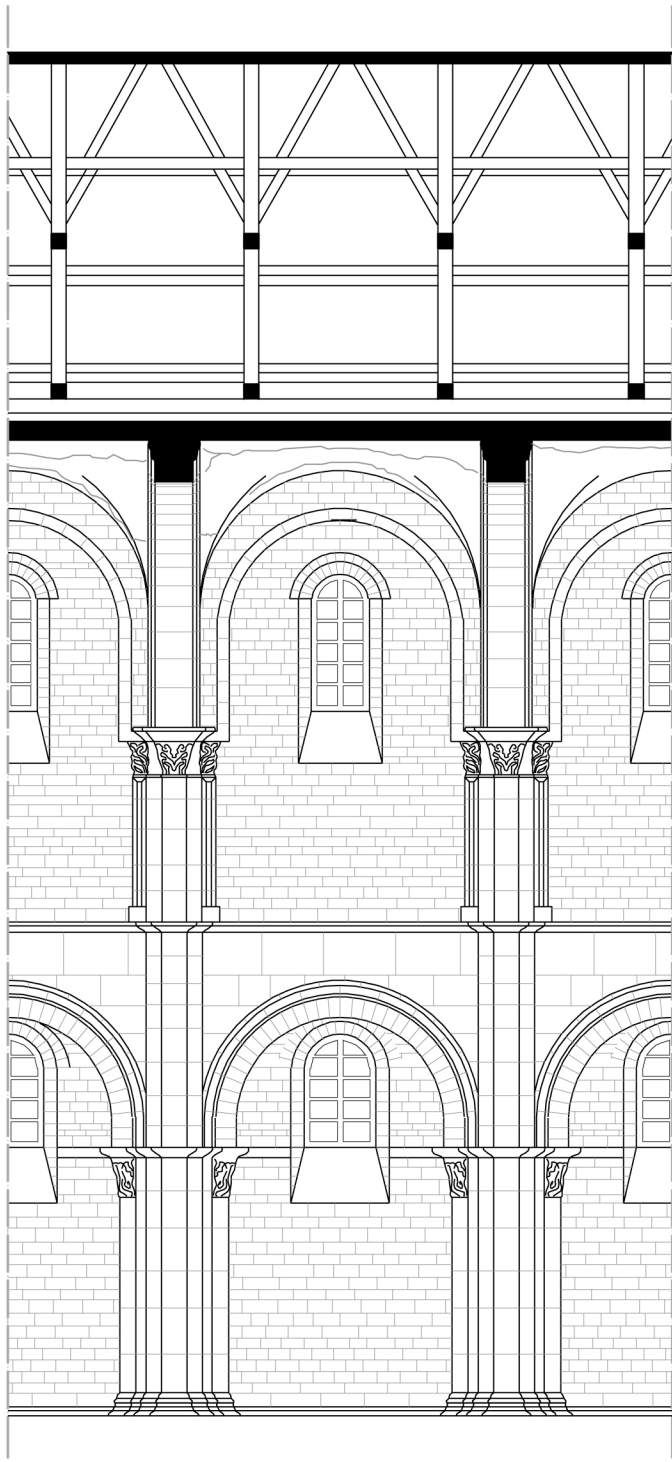
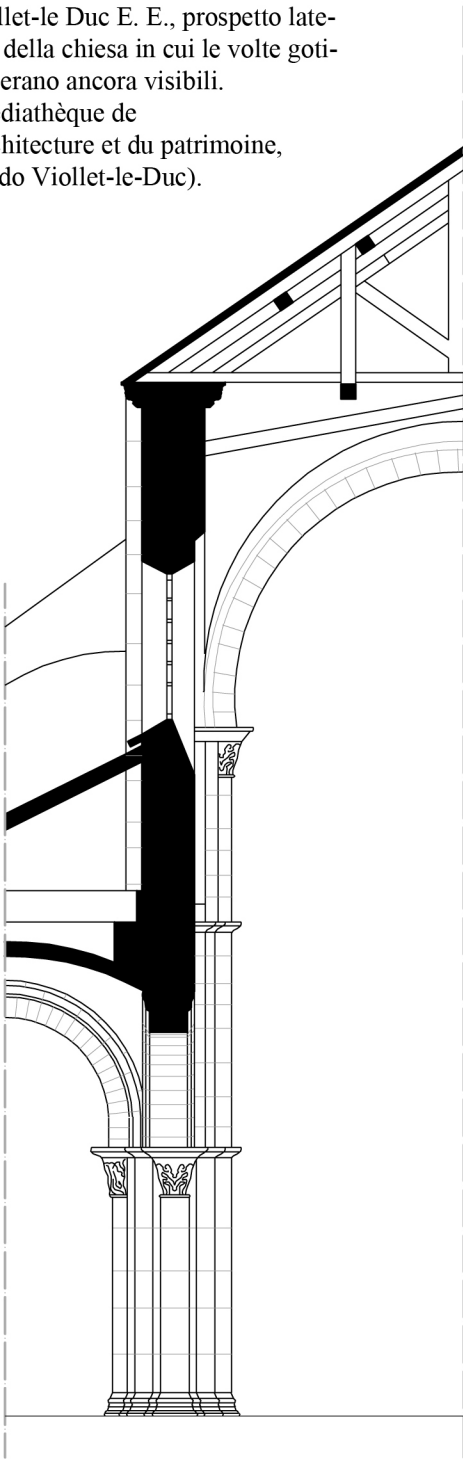


Chiesa della Madeleine a Vézelay
Stato di conservazione attuale.

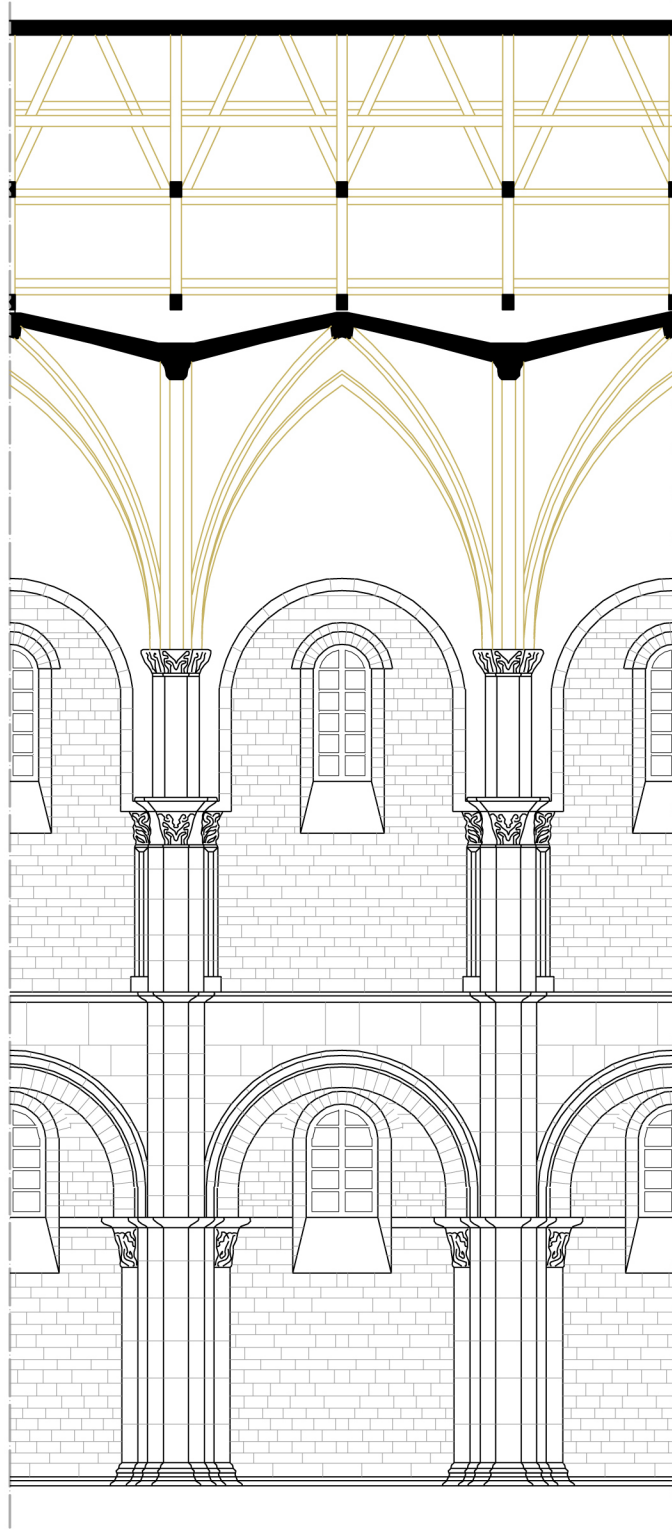
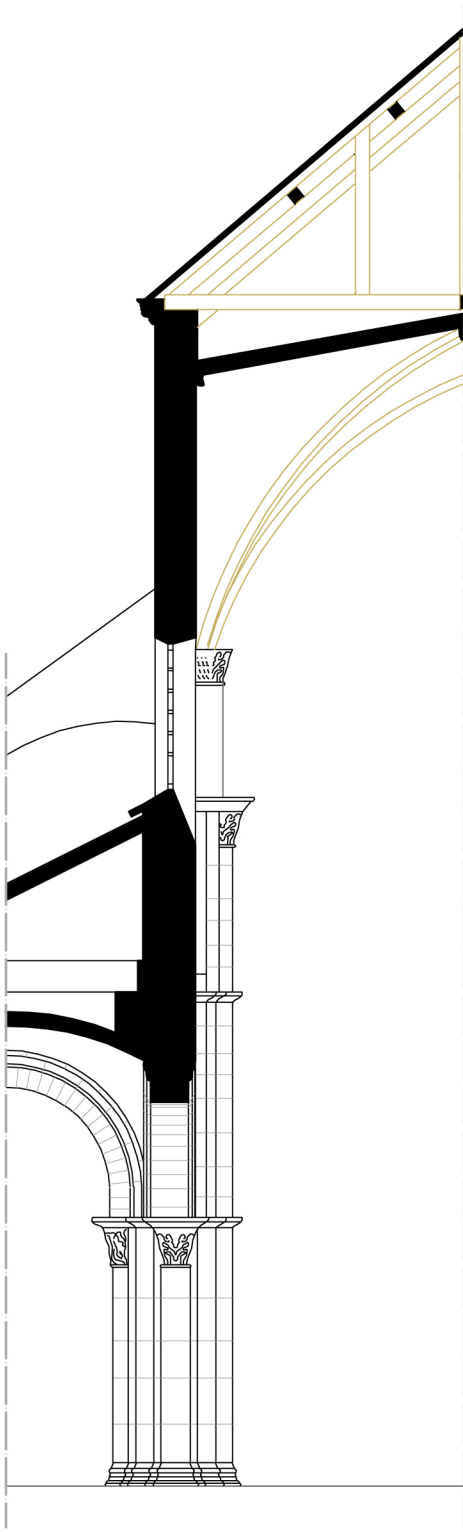


Viollet-le Duc E. E., sezione
longitudinale e particolare delle
volte della Madeleine di Vézelay.

Viollet-le Duc E. E., prospetto late-
rale della chiesa in cui le volte goti-
che erano ancora visibili.
(Médiathèque de
l'architecture et du patrimoine,
Fondo Viollet-le-Duc).



Volte in forme romaniche prima dell'intervento di smontaggio e ricostruzione
(Elaborazione grafica di A. Serrau)



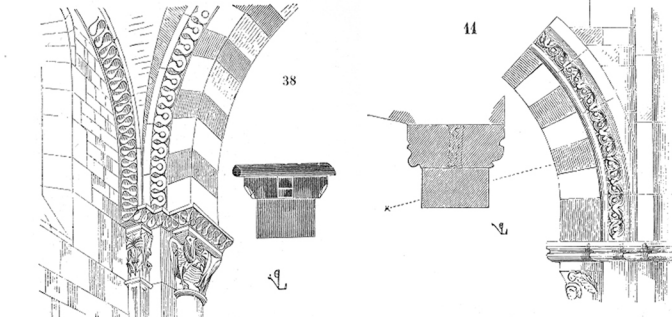
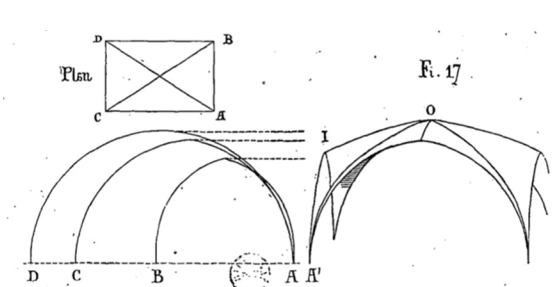
Volte in forme gotiche prima dell'intervento di smontaggio e ricostruzione in forme romaniche
(Elaborazione grafica di A. Serrau)

0 1 2,5 5m



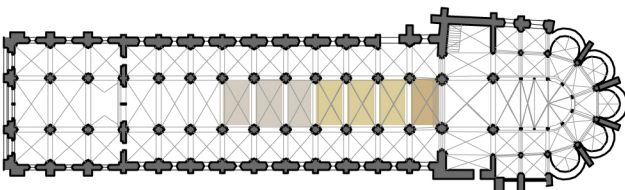
Interventi nel progetto di restauro della volta della navata

- intervento di ripristino
- demolizione e ricostruzione delle volte
- consolidamento



Viollet-le-Duc E.-E., le volte,
in *Construction des voûtes au XIII^e siècle*
in "Les Annales archéologiques", vol. VI,
1847.

Viollet-le-Duc E.-E., studi ed analisi
riguardanti le volte ed i suoi elementi alla
voce *Archivoltes* del *Dictionnaire*.



2.2 Il progetto di Casa Milon in rue Douai a Parigi

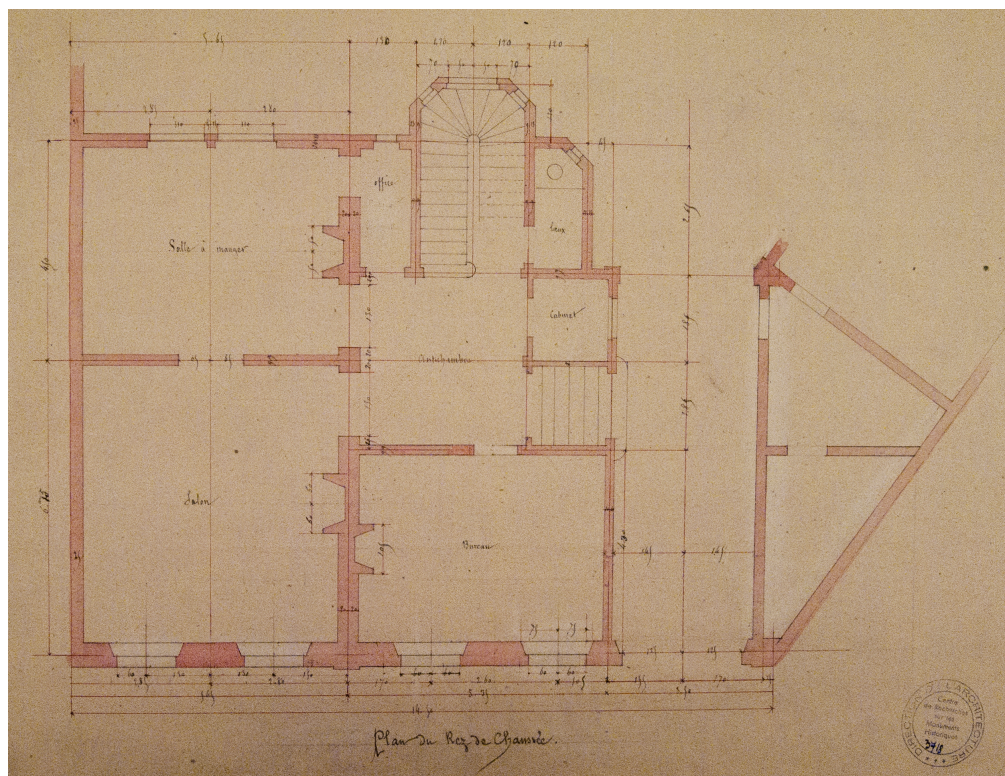
Intorno alla metà degli anni Quaranta, Viollet-le-Duc intraprende una serie di opere e progetti che ricercano lo “stile” contemporaneo. Il Gotico di Viollet-le-Duc, messo a punto e perfezionato nelle sue varie articolazioni tecniche e formali nel cantiere di restauro e poi impiegato nei progetti di ampliamento dei monumenti storici, rappresenta la base anche per lo stile degli edifici moderni. Il lavoro dell’architetto si applica, non senza difficoltà e contraddizioni, a delineare il nuovo “stile”, molte volte senza esiti significativi, ma comunque con una coerenza tecnica ed una tenacia pratica tali da costituire, esse stesse, il fondamento di una nuova architettura.

Negli *Entretiens sur l’Architecture*, precisamente nell’ottavo *Entretien*, Viollet-le-Duc commenta la “decadenza” da lui rilevata dell’architettura contemporanea, guardando agli avvertimenti di Quatremère de Quincy contro gli eccessi della composizione ¹⁹⁹.

L’architettura, a suo giudizio, appartiene quasi altrettanto alla scienza che all’arte propriamente detta e il ragionamento, il calcolo, partecipano in larga misura al progetto: per questo si deve ammettere che la composizione non è soltanto il risultato di un lavoro di immaginazione, ma è sottoposta a regole applicate con metodo, e deve tener conto dei limiti imposti dai mezzi di esecuzione.

Se il pittore e lo scultore, afferma Viollet-le-Duc nell’ottavo *Entretien*, possono concepire e realizzare al tempo stesso, senza aver bisogno di un concorso esterno, lo stesso non vale per l’architetto: al quale s’impongono un programma, un bilancio, un luogo, definito, la natura dei materiali e il modo di metterli in opera.

¹⁹⁹ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens...* cit., vol. I, VIII *Entretien* «*Sur les causes de la decadence de l’architectu; sur quelques principes touchant la composition architectonique; sur la renaissance en occident et particulièrement en France*», pp. 321-384.



Viollet-le Duc E.-E.,
progetto Maison
Milon (*hôtel
particulier II*),
planimétrie del Piano
Terra
(Médiathèque de
l'architecture et du
patrimoine,
Planotèque, Fondo
Viollet-le-Duc, n.
3718).

Egli adotta una suggestiva metafora per chiarire questo concetto: poiché ogni parte di una costruzione deve avere la sua ragione d'essere, noi siamo nostro malgrado sensibili ad ogni forma che ci indichi la sua funzione, così come siamo sensibili alla vista di un bell'albero in cui tutte le parti, dal piede radicato nel suolo fino agli ultimi rami che sembrano cercare aria e luce e ci indicano così chiaramente le sue condizioni di vita. Ma se ogni parte, continua Viollet-le-Duc, deve esprimere la necessità che l'ha fatta nascere, debbono esistere tra queste parti dei rapporti proporzionali precisi: è nella combinazione di quest'insieme che l'artista sviluppa le sue capacità, il suo sapere e la sua esperienza in materia. Se la conoscenza delle diverse composizioni d'architettura antiche e moderne può venire in aiuto all'artista, facendogli vedere come altri hanno proceduto prima di lui, essa è talora un impaccio che attraversa il suo pensiero con mille forme che, non potendo trovare un'applicazione, lo trascinano in compromessi a seguito dei quali l'opera perde ogni carattere.

Più le conoscenze sono estese, più occorre ordine e fermezza di spirito per potersene servire a tempo e luogo; più diventa necessario sottoporre questi elementi, spesso accumulati senza ordine e senza misura, a disciplina, come in un esercito, tanto più severamente quanto più esso è numeroso e composto di elementi estranei gli uni negli altri.

Nel progettare un'opera architettonica Viollet-le-Duc vuole attenersi con fermezza ai principi veri, immutabili dell'arte e si dispone a classificare con metodo le conoscenze acquisite dalle architetture precedenti.

Se l'architetto, egli scrive, disegnando la pianta non vede l'edificio intero; se questo non si eleva completo nel suo pensiero; se conta sui numerosi materiali che possiede per dare successivamente ad ogni parte una forma adeguata, l'opera resterà indecisa, mancherà di Unità, di libertà e di carattere. L'opera sarà decisamente scadente se, prima di cercare la disposizione di pianta, l'architetto avrà preteso di adottare una facciata o una organizzazione spaziale che l'ha sedotto o che gli è stata imposta da una volontà estranea alle cose dell'arte. Questo dimenticare i principi immutabili, che sono come il sentimento morale dell'arte; questo difetto di metodo negli studi, nella classificazione dei materiali antichi accumulati; questa sottomissione alle fantasie del momento, prosegue Viollet-le-Duc, hanno riempito le nostre città di monumenti che non poggiano sulla ragione né sul gusto, benché l'esecuzione sia a volte eccellente.

Viollet-le-Duc ritrova sempre nelle architetture dell'antichità, salvo rare eccezioni, oltre che in quelle del Medioevo in Francia, una costante obbedienza alle leggi che costituiscono il "buon gusto": cioè la sottomissione esatta della forma alla ragione. Se gli architetti dimenticano questi principi, essi possono essere considerati nulla più che decoratori più o meno abili, o famosi, secondo che interpretino bene o male la moda del giorno.



Viollet-le Duc E.-E.,
progetto Maison Milon
(*immeuble de rapport*),
particolare della facciata
(Médiathèque de
l'architecture et du
patrimoine, Planotèque,
Fondo Viollet-le-Duc, n.
3724).

La Maison Milon rappresenta probabilmente uno dei casi esemplari nell'opera di Viollet-le-Duc, egli sceglie di impiegare elementi del linguaggio gotico nell'architettura moderna attraverso la progettazione dell'*immeuble de rapport* di Parigi²⁰⁰. Il risultato è un edificio che nell'articolazione delle parti e dei volumi, nel disegno dei prospetti e nella scelta dei materiali, evoca esempi di architetture del passato conosciute in occasioni di viaggi e lavori di restauro; mentre negli interni Viollet-le-Duc riflette una concezione borghese e contemporanea dell'abitare²⁰¹.

Per questo edificio l'architetto elabora i suoi riferimenti storici, utilizzandoli all'insegna della funzionalità e della logica costruttiva: il riferimento al Medioevo è semplificato nell'ottica del linguaggio nuovo e allo stesso tempo in dialogo con gli edifici esistenti.

Il committente è André Milon, un impresario edile di Parigi che lavora in numerosi cantieri dello stesso Viollet-le-Duc, tra i quali quelli di Nôtre Dame e Pierrefonds.

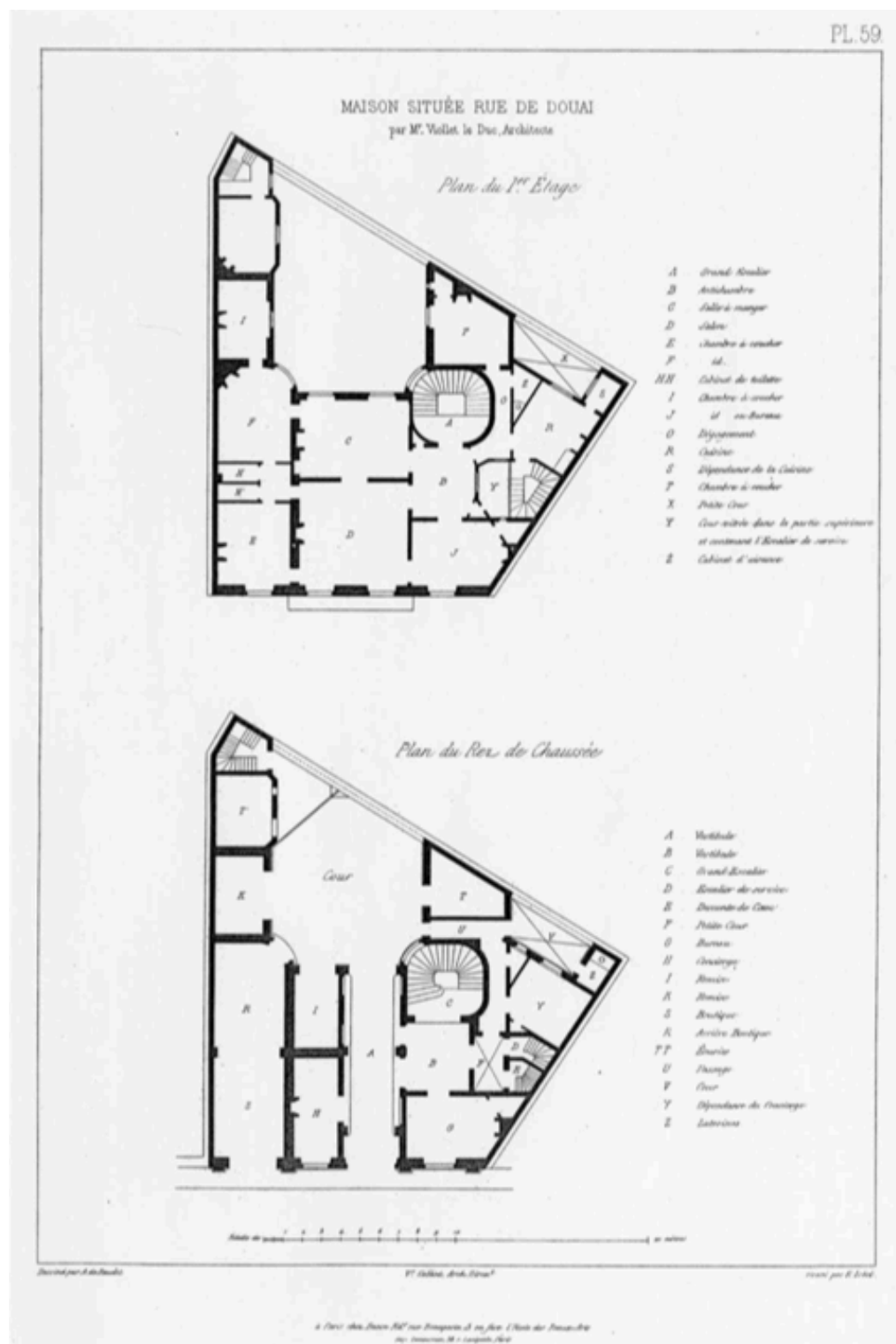
La realizzazione dell'edificio avviene in due fasi, tra il 1855 e il 1860²⁰², in un'area nel quartiere di Pigalle di forma irregolare con affaccio diretto sulla strada principale (rue de Douai).

Il primo progetto redatto da Viollet-le-Duc riporta la data del 14 dicembre 1857 e consiste in un *hôtel particulier* declinato nella tipologia monofamiliare con una o due scale di risalita ed un vasto cortile sul retro dove trovano posto scuderie o rimesse. Questa soluzione era composta da un volume compatto allineato con il filo stradale, a pianta quadrata, con quattro campate di finestre e ingresso laterale sul prospetto e con il vano scala posizionato in un angolo. La maggior parte del lotto è lasciato libero, come cortile di servizio, eventualmente attrezzabile con dependance o rimessa.

²⁰⁰ Per i tipi edilizi a Parigi nel XIX secolo si vedano: Daumard A., *Maisons de Paris et propriétaires parisiens au XIXème siècle*, Ed. Cujas, Paris 1970; Loyer F., *Paris XIXème siècle, l'immobilier et la rue*, Hazan, Paris 1987; Eleb-Vidal M., Debarre-Blanchard A., *Architectures de la vie privée - Maisons et mentalités XVII-XIX siècles*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1989. L'*immeuble de rapport* era la nuova tipologia che ebbe successo crescente nel XIX secolo, come gli *hôtel privé* e le case individuali.

²⁰¹ Sono numerosi i disegni di progetto conservati alla *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* di Parigi. Disegni dell'edificio sono pubblicati in Calliat V., *Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours*, Bance, Parigi 1864, vol. 2, tavv. LX - LXIII. Sui progetti di residenze progettate da Viollet-le-Duc si vedano in particolare: Hitchcock H.-R., *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*, Yale University Press, Harmondsworth 1958, pp.109-110; Scheda in Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc: 1814-1879, London 1980; Boudon F., *Viollet le Duc et l'architecture urbaine: une vision nouvelle de la mouluration*, in *Actes du Colloque international Viollet-le-Duc*, (Paris, 1980), Paris 1981; Eleb-Vidal M. e Debarre-Blanchard A., *Architectures de la vie privée Maisons et mentalités XVII-XIX siècles*, AMM, Bruxelles 1989.

²⁰² Il contratto di acquisto del terreno viene registrato il 29-30 giugno 1855 (*29 et 30 juin 1855, Vente par la société Mallet frères & Compagnie à M. Milon*, Paris, Archives Nationales, ET/MC/XXVI/1121) e i lavori sono realizzati tra il 1857 e il 1860.



Viollet-le Duc E.-E.,
progetto Maison Milon
(*immeuble de rapport*),
planimetria Piano I e
Piano Terra
(Disegni pubblicati
all'epoca in V. Calliat,
*Parallèle des maisons de
Paris construites depuis
1830 jusqu'à nos jours*,
Paris 1864, vol. II, tav.
LIX).

Il prospetto su strada è in pietra e mattoni: e l'uso del mattone anche nella facciata principale è tipico della tipologia dell'*hôtel particulier*, che offre una maggiore libertà rispetto all'*immobile de rapport*. Infatti le prescrizioni edilizie cittadine del tempo²⁰³ non permettevano a tutti gli edifici di avere facciate in mattone a vista. Il prospetto del primo progetto viene articolato da sottili cornici orizzontali e da elementi che seguono il contorno degli architravi delle finestre, come quelli presenti nell'*hôtel de Cluny*, di cui aveva redatto/elaborato un «expertise» insieme a Henri Labrouste (1801 - 1875) nel 1842. Viollet-le-Duc marca la simmetria centrale dell'edificio ordinando le fasce orizzontali e le finestre con elementi della tradizione costruttiva gotica come l'inserimento dei due *mur pignon* che delimitano il volume e denotano la struttura in pietra. L'accesso al cortile avviene attraverso la grande cancellata in ferro posizionata lateralmente rispetto all'edificio.

Questo primo progetto venne presto abbandonato per una seconda idea compositiva, nella quale Viollet-le-Duc propone ancora un *hôtel particulier*, ma aumenta le superfici coperte, molto probabilmente in seguito alle richieste del committente André Milon.

La planimetria del piano terra è apprezzabilmente più ampia e l'accesso al cortile viene inglobato nel volume della residenza, mentre la suddivisione interna non subisce rilevanti variazioni. È la facciata a perdere totalmente la sua simmetria centrale, nonostante permangano le scelte dei materiali e delle decorazioni: il prospetto è suddiviso in due campate riconoscibili con elementi verticali che segnano la partizione interna e le diverse altezze, quasi a voler indicare l'accostamento di due volumi autonomi.

Il progetto definitivo della Maison Milon viene redatto nel 1858, e risulta essere lo stesso che verrà poi pubblicato da V. Calliat nel 1864²⁰⁴. Si tratta di un *immobile de rapport* e non più in un *hôtel particulier*.

L'analisi dei documenti grafici è in questo caso particolarmente interessante e significativa, perché consente di comprendere come Viollet-le-Duc sia arrivato alla soluzione conclusiva attraverso numerose correzioni ancora leggibili su carta da disegno.

L'impianto planimetrico della soluzione finale si è molto sviluppato rispetto ai precedenti progetti: l'area è quasi completamente occupata, sono aumentati il

²⁰³ Il progetto delle facciate è legato ai regolamenti urbanistici, che dalla fine del XVIII secolo determinano l'altezza della cornice in rapporto alla larghezza della strada, il numero di piani, l'inclinazione del tetto, la presenza o meno di aggetti, bow-windows e balconi. Nella prima metà del secolo, le facciate non presentano ancora la ricchezza ornamentale che si diffonderà in seguito. (Loyer F., *Paris XIXème siècle. L'immeuble et la rue*, Hazan, Paris 1987, pp. 129-130).

²⁰⁴ Calliat V., *Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours*, Bance, Parigi 1864, t. II, tavv. LX - LXIII.



E.-E. Viollet-le Duc, progetto Maison Milon (*immobile de rapport*), dettagli architettonici (Disegni pubblicati all'epoca in V. Calliat, *Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours*, Paris 1864, vol. II, tav. LXIII).

numero dei piani e la corte si è molto ridotta. Al piano terra trovano posto l'ingresso coperto, la grande scala, la scala di servizio, un negozio, la portineria, l'appartamento del custode, le stalle e le rimesse. Gli spazi sono molto razionali, come razionali sono gli appartamenti del primo, secondo, terzo e quarto. Il piano del sottotetto viene adibito a soffitta con le camere della servitù.

Negli appartamenti della Maison Milon la disposizione degli ambienti, uno per piano, è molto razionale poiché consente di ridurre gli spazi di distribuzione all'essenziale. La sequenza delle stanze è disposta seguendo la tradizione dell'epoca, con la sala da pranzo vicina alle camere e comunicante col salone; nella zona dallo spazio più irregolare sono inseriti gli ambienti di servizio ed una piccola loggia.

Anche la soluzione per il prospetto principale subisce un'ulteriore evoluzione: Viollet-le-Duc dispone un basamento in bugnato tripartito con aperture diverse ed asimmetriche scandite da quattro lesene che evocano alcuni restauri e studi medievali. Al di sopra del basamento trova posto il corpo degli appartamenti, che viene suddiviso in quattro diverse fasce messe in evidenza dai marcapiano; questo volume è simmetrico rispetto all'asse centrale nonostante ogni fascia segua regole ornamentali proprie. La prima fascia a partire dal basso è caratterizzata dalle mensole decorate del balcone soprastante, esse mostrano decorazioni di tipo floreale e rose quadripetale visibili solo frontalmente. Il livello superiore è invece caratterizzato dalla presenza del balcone e dagli architrave decorati sempre con rose quadripetale. Viollet-le-Duc adotta una forma floreale quadripetala, già impiegata nella chiesa de la Madeleine, qui utilizzata al "negativo".

Il terzo livello ed il quarto si caratterizzano invece per la decorazione, che corre lungo tutto il balcone che va da parte a parte della facciata. All'ultimo piano trova posto il volume della mansarda, illuminata da quattro abbaini posizionati in asse con le bucatre sottostanti.

Questa particolare attenzione dimostrata da Viollet-le-Duc per la definizione degli elementi costruttivi e decorativi deriva probabilmente dall'osservazione delle architetture visitate durante i suoi viaggi e dai progetti di restauro delle principali chiese francesi.

Si trova infatti una significativa corrispondenza con le considerazioni fatte dall'architetto durante il viaggio in Italia fra il 1836 e il 1837, che toccano i diversi aspetti dell'architettura del passato e della sua evoluzione. Dai disegni dei quaderni di viaggio emerge come Viollet-le-Duc faccia derivare la coscienza del ruolo cruciale della struttura nella definizione delle forme architettoniche.

Dallo studio delle architetture italiane, come dimostra *Le Voyage d'Italie*, Viollet-le-Duc deriva la crescente consapevolezza degli effetti decorativi che si possono ricavare dalla sola costruzione; ciò è dimostrato anche dalla



Maison Milon a Parigi,
15 rue de Douai.
Stato di fatto del
prospetto su strada.

testimonianza scritta al padre nel 1837 in cui scrive «La costruzione è la prima cosa che mi ha più colpito. Mi son detto che questa l'avevo poco studiata, ho iniziato ad osservare il Colosseo, le terme, i templi, pietra su pietra, mattone su mattone. A poco a poco, ho visto [...] come l'ornamento è stato una conseguenza di questa costruzione che mi meraviglia tanto»²⁰⁵.

Con la Maison Milon, l'attenzione di Viollet-le-Duc al Gotico si evolve in uno "stile" dai riferimenti genericamente medievali, dove la qualità dell'architettura è affidata alla semplicità dei materiali e agli elementi costruttivi. La struttura complessa analizzata e sviluppata nelle cattedrali, composta dalla combinazione di una serie di elementi ognuno connotato da una forma e una funzione precisa, viene qui reinterpretata nel montaggio di elementi posti in evidenza - architravi, cornici, ecc. - realizzati in materiali diversi, con i quali creare una composizione semplice in cui siano evidenti le dinamiche costruttive.

La creazione del nuovo ispirandosi al passato, ecco il sogno di Viollet-le-Duc: «materiali vecchi reinterpretati attraverso una "soggettività" sterilizzata dal metodo, per sfuggire all'abbassamento grottesco da fiera e sottrarsi all'abbraccio mortale della gravità erudita, alla "oggettività" archeologica che aveva già neutralizzato l'Antico»²⁰⁶.

Nel progetto, e in particolare nelle planimetrie e nelle sezioni generali, si evince come l'architetto abbia lavorato con attenzione proponendo uno sviluppo per parti, volumi ed elementi che dialogano tra loro rispondendo a quei principi di stabilità, equilibrio ed "agglomerazione" che permettono di determinare un progetto che risponde alla "legge dell'unità". Questo metodo fatto di segni, elementi e proposte architettoniche innovative si traduce nel manufatto architettonico sia nel generale che nel particolare.

Nello sviluppo delle planimetrie si può osservare come l'architetto abbia scelto di lavorare per "agglomerazione" di elementi e masse; solo la struttura scandisce le parti ed i *mur pignon* vengono elogiati da Viollet-le-Duc per la loro capacità di esprimere all'esterno la divisione interna dell'edificio e per la semplificazione che introducono nella costruzione delle falde: essi diventano così elementi fondamentali che sottolineano l'articolazione volumetrica e la struttura dell'edificio.

²⁰⁵ «La construction est ce qui m'a d'abord le plus frappé. C'est ce qu'on étudie le moins, me suis-je dit, et je me suis mis à scruter le Colisée, les thermes, les temples, pierre par pierre, brique par brique. Peu à peu, j'ai vu [...] comment l'ornement n'était qu'une conséquence de cette construction qui m'émerveillait tant» Viollet-le-Duc E.-E., Lettera al padre, 1 marzo 1837.

²⁰⁶ La citazione è in Giannetti A., *Troppa luce: vecchio e nuovo nella Parigi del prefetto Haussmann*, in Ferlenga A., Vassallo E., Schellino F. (a cura di), *Antico e Nuovo, Architettura e architetture*, Il Poligrafo, Padova 2007, p.143 (si veda anche Viollet-le Duc E. E., *Entretiens... cit.*, p. 471).



Maison Milon a Parigi,
15 rue de Douai.
Particolare dello stato di
fatto della corte.

La facciata appare come un unico elemento ordinato, ma nasconde al suo interno elementi diversi derivanti dal “metodo delle parti dialoganti” di Viollet-le-Duc: alla base non vi è la simmetria ma l’analisi e la proposta da parte dell’autore di elementi riconoscibili, che esprimono un significato, come ad esempio la scelta di inserire un basamento in bugnato che cela degli spazi di servizio. Si distingue per linguaggio formale il volume degli appartamenti superiori, caratterizzati da fasce orizzontali ed aperture dalle diverse decorazioni; anche la copertura si presenta differente ma comunque legata all’intera architettura tramite il disegno degli elementi costruttivi.

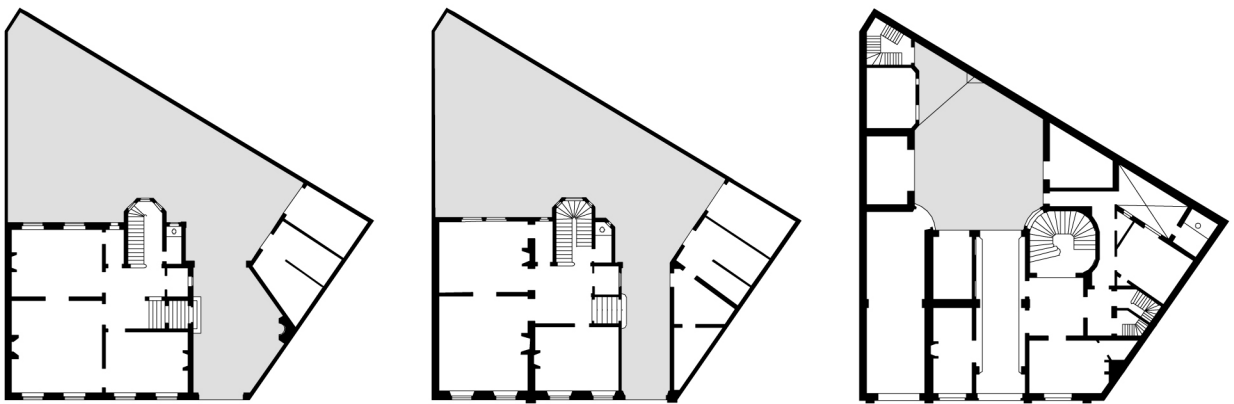
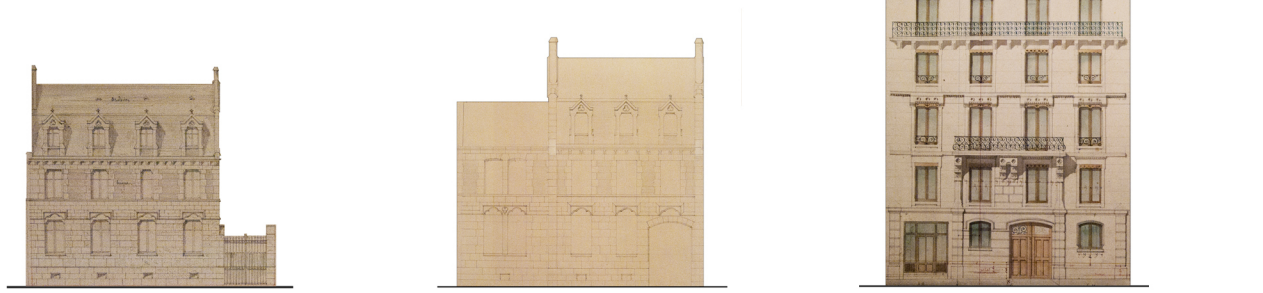
All’interno della composizione d’insieme, i singoli dettagli assumono un ruolo fondamentale nella definizione della struttura e dello “stile” della facciata: per esempio, la finestra viene elaborata come una cornice che poggia sulla fascia orizzontale, e anche i balconi rispondono al principio di equilibrio, sostenuti da mensole decorate che sottolineano l’importanza del sistema ordinato delle parti.

Anche il cortile viene progettato attraverso la somma di masse e volumi riconoscibili. Si noti poi come alla *dependance* Viollet-le-Duc abbia riservato un diverso linguaggio architettonico, che rimanda alle architetture medievali ed ai suoi studi sull’abitazione francese.

In conclusione, l’originalità del progetto di Maison Milon sta nel fatto che Viollet-le-Duc esprime le sue competenze e le sue teorie attraverso la ricerca di un nuovo “stile” fondato su quello del passato, dichiarando la volontà di operare con soluzioni volumetriche che rispondono all’esigenza dei principi di struttura, espressi attraverso una gerarchia degli elementi che determinano le priorità del progetto.

Sono i “principi di verità” della struttura, della costruzione e dei materiali, obiettivi perseguiti sin dai primissimi progetti ed individuati nelle architetture gotiche, a permettere a Viollet-le-Duc di reinventare la scansione delle facciate e degli interni e di andare verso l’elaborazione di un linguaggio personale: una sorta di ordine costruttivo capace di sostituirsi al sistema degli ordini classici e di reinvenzione degli stili storici.

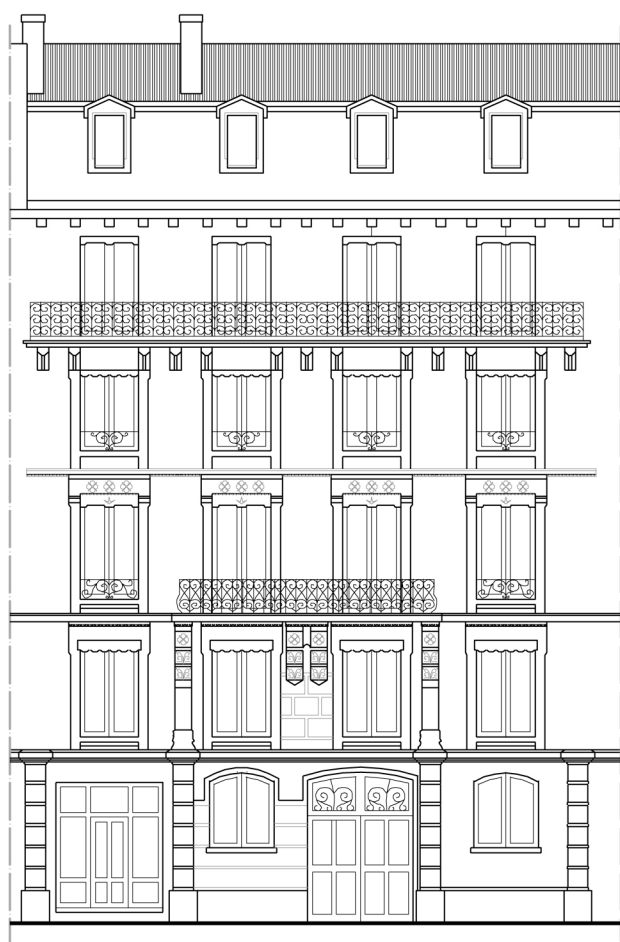
Analisi dei progetti per l'edificio di M. André Milon
in 15, rue de Douai, Parigi



I PROGETTO, 14 dicembre 1857
Hôtel particulier
(Elaborazione grafica di A. Serrau)

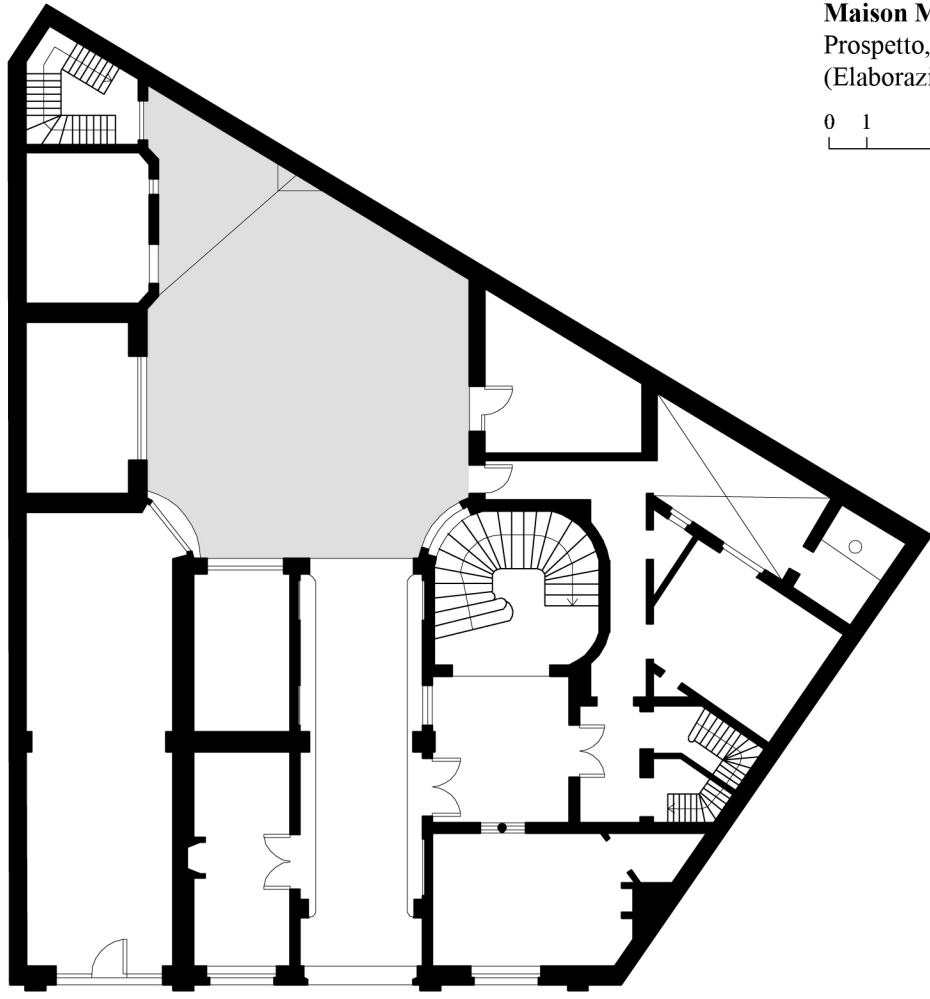
II PROGETTO, 1858
Hôtel particulier
(Elaborazione grafica di A. Serrau)

PROGETTO DEFINITIVO, 1860
Immobile de rapport
(Elaborazione grafica di A. Serrau)



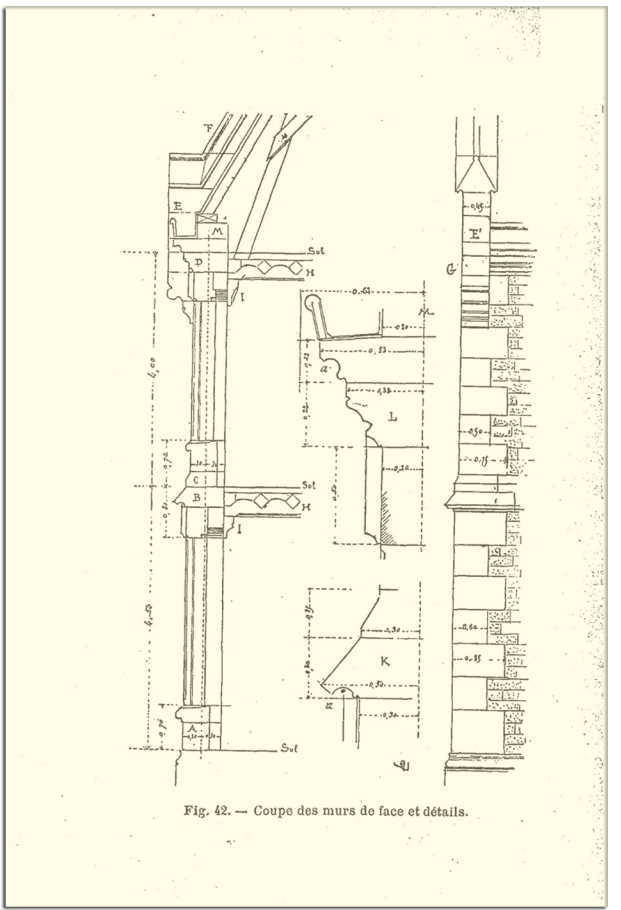
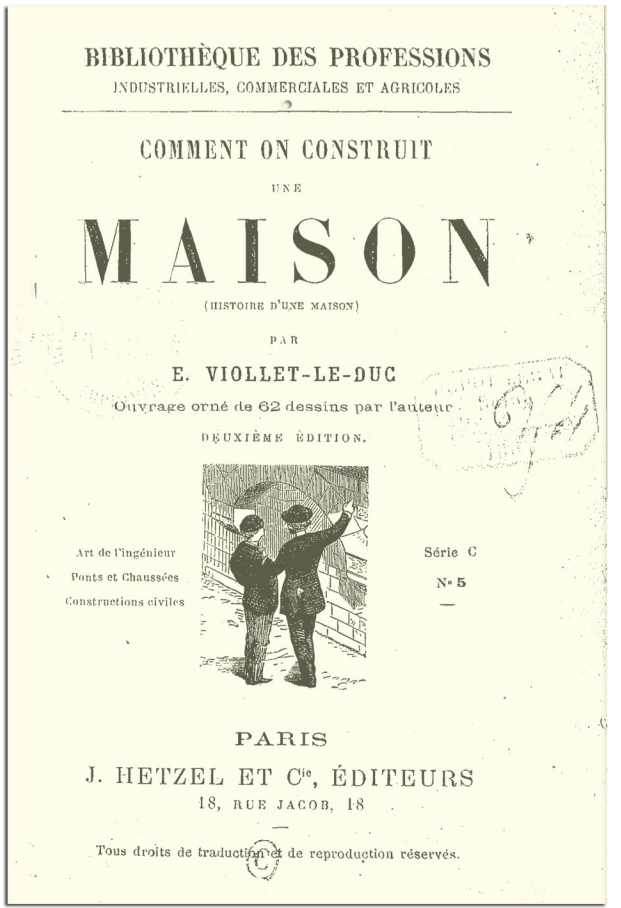
Maison Milon a Parigi
Prospetto, sezione e pianta del piano terra.
(Elaborazione grafica di A. Serrau)

0 1 5m

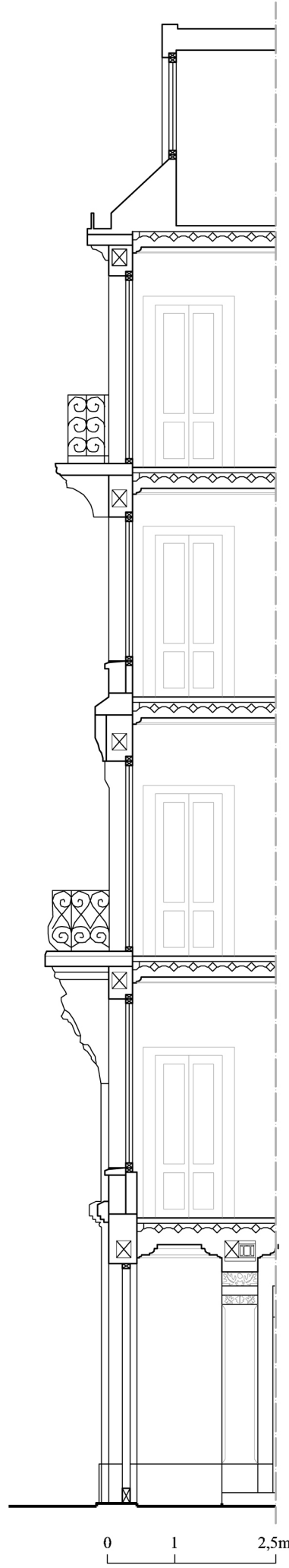


Maison Milon a Parigi
Stato di fatto e dettagli architettonici.

Mensole di semipilastri da Viollet-le-Duc E.-E., *Entretiens...* Vol. I, 186.



Viollet-le Duc E.-E., *Comment on construit une maison, histoire d'une maison*, Hetzel Editeurs, Paris 1873. Copertina e dettagli costruttivi delle finestre.



0 1 2,5m

2.3 La centralità dello “stile” come ordine costruttivo

Per Viollet-le-Duc, costruire significa «*impiegare materiali in ragione della loro qualità e della loro propria natura, con l'idea preliminare di soddisfare un bisogno con i mezzi più semplici e più solidi, di dare alla casa costruita l'apparenza della durata, proporzioni convenienti sottoposte a certe regole imposte dai sensi, dal ragionamento e dall'istinto. I metodi del costruttore devono dunque variare in ragione della natura dei materiali, dei mezzi di cui dispone, delle necessità che deve soddisfare e della civiltà in seno alla quale nasce*»²⁰⁷.

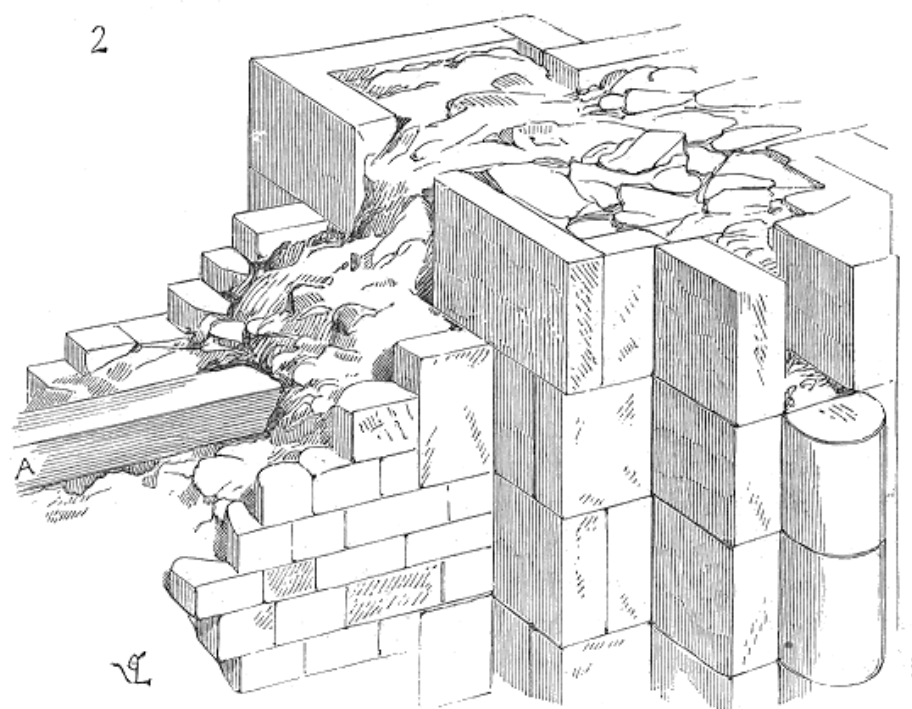
Le questioni che concorrono alla definizione dell'architettura viollettiana sono molteplici; primo fra tutti il concetto di *Goût*. Il Gusto non è una facoltà soggettiva che permette di operare libere scelte; esso risulta essere piuttosto, a suo giudizio, una legge che scaturisce da un principio, generale accolto da tutti ed applicabile ad ogni cosa²⁰⁸. Il Gusto è perciò la necessità che l'architetto riconosca, tramite la ragione, un ordine dato che rivela la presenza di un criterio di fondamento, cioè basato sulla verità costruttiva.

Questa idea viene confermata dal ricorrere, nel pensiero di Viollet-le-Duc, di altri due termini chiave: l'istinto e la sincerità del costruire.

L'idea del costruire è identificata come capacità “istintiva” che segue la traccia ideale di un ordine che si rivela. Per comprendere la ricerca dell'architettura, la prima condizione da rispettare, secondo l'autore degli *Entretiens*, è quella di

²⁰⁷ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. 4, Construction. «C'est employer les matériaux en raison de leurs qualités et de leur nature propre, avec l'idée préconçue de satisfaire à un besoin par les moyens les plus simples et les plus solides ; de donner à la chose construite l'apparence de la durée, des proportions convenables soumises à certaines règles imposées par les sens, le raisonnement et l'instinct humains. Les méthodes du constructeur doivent donc varier en raison de la nature des matériaux, des moyens dont il dispose, des besoins auxquels il doit satisfaire et de la civilisation au milieu de laquelle il naît».

²⁰⁸ Crippa M. A., *L'architettura... op. cit.*, p.196.



Viollet-le-Duc E.-E.,
costruzione di un muro,
in *Dictionnaire raisonné
de l'architecture
française du XIe au XVIe
siècle*, B. Bance e A.
Morel, Paris 1854-1868,
vol. IV, voce
Construction, p. 13.

non mentire sulla realtà strutturale sia nella composizione dell'insieme, sia nel dettaglio dell'edificio che si vuole costruire. Viollet-le-Duc afferma dunque che un progetto guidato dalla sincerità assoluta sarà nuovo e moderno al tempo stesso.²⁰⁹

L'idea di sincerità dell'architettura è conseguenza incontestabile della presenza di un criterio fondamentale che stabilisca ciò che è vero e ciò che è falso, ciò che è giusto e ciò che risulta sbagliato.

Ma quali sono le caratteristiche che tale criterio assume secondo Viollet-le-Duc? La problematica trova una risposta significativa nella definizione del concetto di "stile".

Nel *Dictionnaire* egli afferma che «vi è lo stile vi sono gli stili»: gli stili sono i caratteri e le forme, che l'architettura assume nel corso delle varie epoche storiche; lo "stile" è «la manifestazione in un'opera d'arte di un ideale fondato su un principio». Dunque lo "stile" non sarebbe altro che il "principio d'ordine" che viene della natura.

L'ordine è il fondamento dell'architettura, la quale non imita la natura ma ne assume il metodo; è proprio l'architetto che modifica la natura e per farlo deve usare lo "stile", cioè deve creare un nuovo ordine che sia però il prodotto dell'azione secondo il rispetto dell'ordine naturale delle cose.

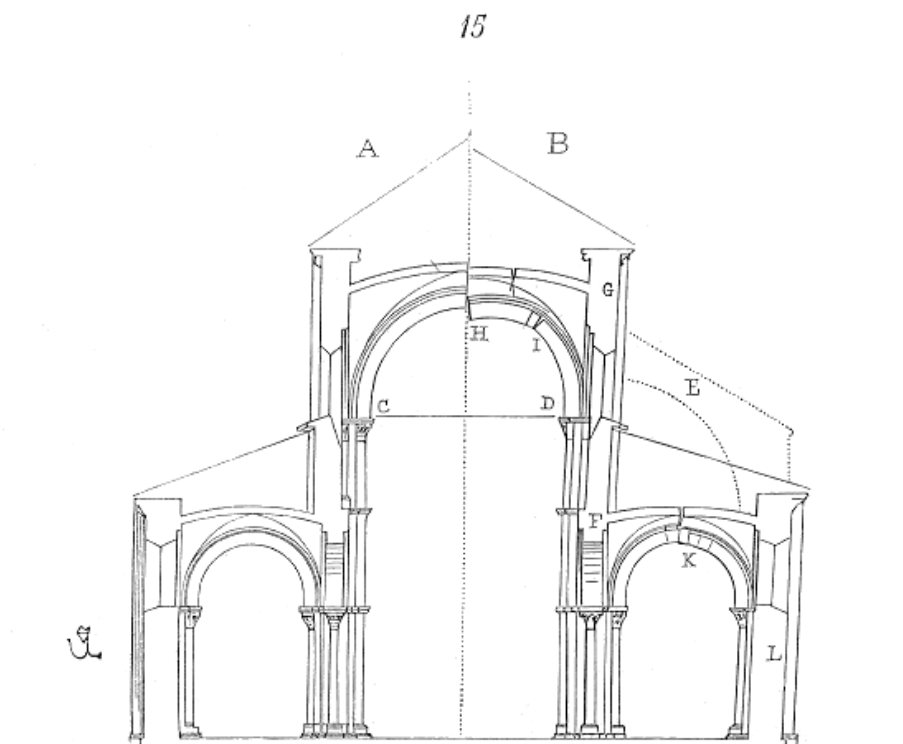
Viollet-le-Duc spiega diffusamente questa idea negli *Entretiens*, dove scrive:

«Il giorno in cui ciascuno sarà convinto che lo stile è solo il profumo naturale, non ricercato, di un principio, di un'idea seguita in conformità all'ordine logico delle cose del mondo, che lo stile si sviluppa come le piante che cresce secondo certe leggi, che non è una sorta di spezie che si estrae da un sacco per spargerla su opere di per se stesse prive di ogni sapore; quel giorno potremo essere sicuri che la posterità ci riconoscerà di avere avuto stile²¹⁰».

Il lavoro dell'architetto consiste perciò, a suo giudizio, nell'assumere un dato ordine caratteristico della materia e modificarlo giungendo a creare un ordine

²⁰⁹ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... cit.*, vol. I, X Entretien «Sur l'architecture au dix-neuvième siècle. Sur la Méthode» pp. 449-491.

²¹⁰ Crippa M. A., *Op. cit.*, "Stile", p.323.



Viollet-le-Duc E.-E.,
sezione trasversale della
volta di una chiesa
romanica della fine del
XI secolo, costruita come quella di
Vézelay, in
*Dictionnaire raisonné
de l'architecture
française du XIe au XVIe
siècle*, B. Bance e A.
Morel, Paris 1854-1868,
vol. IV, voce
Construction.

differente, mantenendosi però sempre all'interno di un sistema complessivo di rapporti armonici: avendo cioè come obiettivo la ricerca della proporzione.

Secondo Viollet-le-Duc, la proporzione non è, come afferma Quatremère de Quincy²¹¹, l'espressione di un canone fisso, di rapporti stabili e determinati per sempre; bensì è la ricerca di rapporti variabili che mirano però sempre a ricreare la scala armonica, figlia della geometria, sia in architettura che in natura.

Se dunque osserviamo i principi dell'ordine universale, si può riconoscere come ogni creazione si sviluppi secondo un cammino logico e che per esistere essa debba sottomettersi alle leggi dell'idea primigenia.

Le scoperte nelle scienze fisiche vengono esaltate da Viollet-le-Duc perché mostrano come, l'ordine delle cose create, pur manifestando una varietà infinita nelle sue espressioni, è sottomesso ad un numero di leggi base ristretto, e questo quanto più penetriamo a fondo nel mistero della vita²¹².

Dall'osservazione dei fatti, e perciò dall'esperienza, si deducono le regole che porteranno a risolvere il problema della forma dell'architettura: che è determinata dal bisogno funzionale che l'artista deve soddisfare, ma anche dall'impressione che deve produrre sull'osservatore.

La forma ha perciò due valenze per Viollet-le-Duc: una "compositiva", ovvero legata alla capacità dell'architetto di comporre un ordine; ed una che si potrebbe definire "linguistica", cioè legata alla volontà dell'architetto di esprimere un significato attraverso la sua immaginazione, che non è libera ma si fonda sugli elementi forniti dalla memoria dell'esperienza, quella che egli chiama "immaginazione passiva" e fa ricorso ad archetipi linguistici architettonici.

Quindi, l'immaginazione non crea il nuovo, ma riorganizza gli elementi che l'osservazione le fornisce. E, se l'atto dell'osservazione consiste nella capacità di cogliere un ordine con cui porsi in rapporto armonico, dunque l'immaginazione stessa risulta essere una pratica a sua volta fondata dallo "stile".

Nel lavoro di Viollet-le-Duc la ricerca dello "stile" coinvolge dunque ogni aspetto del progetto, e in particolare l'articolazione dei volumi, i prospetti, la funzione interna e la decorazione policroma.

Nella chiesa della Madeleine, la struttura costituisce allo stesso tempo l'articolazione degli spazi interni e delle facciate esterne. I contrafforti delle volte con la loro forza presentano una duplice funzione: quella strutturale e quella di scandire la facciata laterale della chiesa.

²¹¹ Si veda Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, D.H.A., Paris 1832, 2 voll. Pubblicata nell'E.M.A., III tome (1825); "Proportion".

²¹² Crippa M. A., *Op. cit.*, p.312.

Analogamente, per l'articolazione della facciata di Maison Milon, Viollet-le-Duc utilizza elementi che esprimono all'esterno la struttura interna e la costruzione del muro: contrafforti, semipilastrì, cornici, architravi, archi sostituiscono gli ordini classici nella scansione formale e strutturale della parete. L'articolazione della struttura si arricchisce grazie alle variazioni nell'uso dei materiali o nelle dimensioni, nella forma e nei gradi di finitura delle aperture, che seguono anch'esse un principio ordinatore, legato alle destinazioni d'uso degli ambienti retrostanti.

Nel progetto della Maison Milon, Viollet-le-Duc reinterpreta i motivi decorativi medievali, sia nei profili di elementi strutturali che nei disegni d'ispirazione vegetale, rielaborati tramite un processo di astrazione con un sottile lavoro di interpretazione, che esercita con sempre maggiore forza la libertà in una tipologia fortemente codificata. Particolare attenzione è riservata al controllo della facciata, attraverso la ripetizione di cornici orizzontali in tutti i piani e l'inserimento degli elementi aggettanti (come il balcone ed il trattamento delle superfici tra le finestre) in modo da evidenziare le *través* verticali.

2.4 Interpretazione dei principi dell'architettura medievale come prassi operativa

Negli anni Quaranta e Cinquanta, parallelamente ai lavori di restauro che svolge sotto la guida della *Commission des Monuments Historiques*, Viollet-le-Duc elabora una sua teoria sull'architettura medievale, nella quale egli rintraccia le caratteristiche di razionalità e flessibilità tali da renderla un possibile modello per l'architettura del suo tempo.

Il metodo dell'architetto si pone in netta polemica con l'imitazione delle architetture antiche della Scuola *Beaux-Arts*, e si spinge a proporre un processo di recupero dei modelli gotici prima negli scritti teorici, per poi sperimentare questo processo nei progetti di nuove architetture.

Nel periodo in cui lavora a Notre-Dame e Vézelay, Viollet-le-Duc riceve numerosi altri incarichi per progetti di restauro architettonico, pareri o rapporti sugli antichi monumenti nei vari dipartimenti francesi.

Dal 1843, spesso viaggia in compagnia di Mérimée, ponendo le basi per una amicizia di lunga durata come dimostra il suo ricco scambio epistolare²¹³. I numerosi viaggi di lavoro come ispettore e i tanti sopralluoghi per il *Service des Monuments Historiques* sono occasioni per approfondire lo studio e l'analisi degli edifici medievali francesi sotto vari aspetti: le strutture, le soluzioni costruttive, l'uso dei materiali, gli elementi scultorei, la decorazione policroma, le vetrate; ma anche l'arredo, i serramenti lignei, le griglie metalliche, i manufatti artistici e di uso quotidiano.

Viollet-le-Duc si basa soprattutto su questa esperienza per l'elaborazione della sua teoria sull'architettura medievale esposta nei suoi scritti e per i numerosi progetti sia di restauro che di nuove costruzioni.

²¹³ Bercé F. (a cura di), *La correspondance Mérimée - Viollet-le-Duc*, C.T.H.S., Parigi 2001.

Dal 1844 sino al 1847 Viollet-le-Duc ha la grande opportunità di scrivere una serie di articoli pubblicati negli *Annales archéologiques*, la rivista fondata da Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867) nel 1844 e dedicata all'archeologia medievale²¹⁴. Proprio in questi testi egli traccia i propri criteri basilari della teoria basandosi sugli elementi dell'architettura medievale.

Gli articoli trattano l'evoluzione dell'architettura religiosa francese dall'inizio del cristianesimo sino al XVI secolo, ma il tema celato è proprio quello che lo tormenta nel restauro a Vézelay: l'evoluzione della prassi delle strutture di copertura dal romanico al gotico.

Secondo l'architetto restauratore, il perfezionamento nei secoli del sistema gotico delle volte avviene grazie ad una comprensione sempre più evoluta dell'equilibrio delle forze e ad un uso sempre più corretto dei materiali da costruzione²¹⁵.

Come scritto a proposito della chiesa di Vézelay nella relazione di restauro, per Viollet-le-Duc nell'architettura religiosa gotica lo studio delle forme di ogni elemento, dalle parti strutturali alle cornici, è espressione razionale e coerente della funzione ed è al tempo stesso decorazione.

Negli *Annales archéologiques*, egli sviluppa questa idea di una "razionalità gotica" estendendola a tutti gli elementi dell'edificio, anche agli impianti tecnologici.

Secondo Viollet-le-Duc nell'architettura del XIII secolo tutto è ideato e realizzato nel modo più appropriato a svolgere la corretta funzione e al tempo stesso costituisce motivo ornamentale: dal sistema di smaltimento delle acque piovane, alla posizione dei camini lungo il perimetro della fabbrica e in aggetto verso l'esterno, e così via.

Basandosi sulla teoria di una comune logica costruttiva, egli si spinge a proporre una similitudine fra l'evoluzione dell'architettura gotica e la nascita dell'architettura greca antica, con l'intento di nobilitare la prima; più tardi cercherà di consolidare questa ipotesi con argomentazioni storiche, tracciando un legame di contatti fra la Grecia antica e la Francia del Medioevo.

Nell'anno 1846 Viollet assume l'incarico di *Chef de bureau* del *Service des Monuments Historiques* e nello stesso anno elabora il progetto del suo primo *immeuble de rapport* per Henri de Courmont, segretario della Commission des Monuments Historiques e amico di Merimée. Il progetto *ex-novo* diventa

²¹⁴ Viollet-le-Duc E.-E., *De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVI siècle*, in "Les Annales archéologiques", I, 1844, pp. 334-347; II, 1845, pp. 69-76; II, 1845, pp. 134-141; II, 1845, pp. 318-330; III, 1845, pp. 321-336; III, 1846, pp. 266-283; VI, 1846, pp. 194-205.

²¹⁵ L'architetto francese suggerisce come passaggi cruciali dal romanico al gotico l'introduzione dell'elasticità nelle strutture voltate e l'invenzione dell'«arc ogive».

occasione per studiare ed interpretare i riferimenti medievali utili a confermare ad una nuova e moderna tipologia.

Sempre nel 1846, Viollet-le-Duc si inserisce nel dibattito²¹⁶ sulla convenienza di costruire in forme gotiche²¹⁷ con un testo pubblicato all'interno degli *Annales archéologiques*, in cui torna ad evidenziare l'importanza del *système structurelle* gotico²¹⁸. Nell'argomentazione l'architetto afferma che nelle strutture delle chiese del XIII secolo vede i migliori esempi di un *système invariable* per l'architettura. Tra i principi invariabili che accomunano la struttura delle architetture del Medioevo, Viollet evidenzia come tutte le spinte siano dirette verso l'esterno e i pesi siano riportati sui pilastri; tutti i muri sono perciò solamente dei tamponamenti e che gli archi sono realizzati in modo da razionalizzare il taglio delle pietre.

Il Maestro si avvale del termine *système* nell'accezione attribuitagli da Ludovic Vitet nel 1845 che, per offrire la prima formulazione teorica articolata del gotico come «système d'art», lo analizza sotto i tre aspetti del «système de construction», «système de proportions» e «système de décoration»²¹⁹. Il concetto di *système* diviene la questione centrale dell'amara critica di Viollet all'eclettismo: «*Pour élever un quoi que soit, ne fût-ce qu'une guérite, il nous faut un art arrêté, coordonné par un système qui soit soumis à des principes et à des règles infranchissables*»²²⁰.

I materiali ed il loro uso occupano un posto di primo piano in questa sua teoria, e il rapporto tra gli ornamenti e le dimensioni dei blocchi nei vari casi di chiese gotiche configura a suo giudizio una delle vere e proprie leggi fisse che governano lo “stile” gotico. Sostenendo questa “verità dei materiali”, Viollet-le-Duc condanna i *moyens factices* impiegati negli edifici neoclassici, dalle piattabande armate che riproducono un architrave monolitico ai capitelli scomposti in più elementi²²¹.

Egli rintraccia persino una relazione tra il tipo di pietra a disposizione lo “stile” dell'architettura locale medievale: riporta l'esempio della cattedrale di

²¹⁶ Il dibattito prende avvio da una dichiarazione ufficiale dell'*Académie des Beaux-Arts* nel 1846, firmata da Raoul-Rochette, dal titolo «*Considerations sur la question de savoir s'il est convenable, au XIX siècle, de bâtir des églises en style gothique*»

²¹⁷ un alto funzionario del servizio dei Monumenti storici, segretario della *Commission des Monuments Historiques* e amico di Merimée; per la sua posizione è il committente ideale per un'opera ispirata al medioevo.

²¹⁸ Viollet-le-Duc E.-E., *Du style gothique au XIX siècle* in “*Les Annales archéologiques*”, IV, 1846, pp. 325-353.

²¹⁹ Vitet L., *Monographie de la cathédrale de Noyon*, Imprimerie Royale, Paris 1845.

²²⁰ Viollet-le-Duc E.-E., *Du style gothique au XIX siècle* in “*Les Annales archéologiques*”, IV, 1846, pp. 325-353.

²²¹ Viollet-le-Duc E.-E., *L'architecture et les architectes au XIXe siècle*, in “*L'Artiste*”, IV, agosto 1858, (pp. 225-229), p. 339.

Chartres, che presenta un aspetto rude e primitivo proprio perché le combinazioni adottate derivano dall'uso di una pietra massiccia e porosa²²².

Viollet-le-Duc rintraccia una logica corrispondenza tra forma, materia e funzione anche nei manufatti come i mobili, gli arredi e gli oggetti d'arte medievali, per i quali tenta di trovare anche le originarie tecniche di fabbricazione.

L'architetto delinea così negli ultimi anni Quaranta del XIX secolo la visione di una "razionalità gotica" fondata su precisi e definiti principi, destinata ad estendersi dai restauri dei monumenti francesi fino all'architettura contemporanea. Sistema, logica, razionalità, costruzione, materiali e dunque "stile" si delineano quali capisaldi della sua teoria, in un modo tale da configurare una posizione teorica sull'architettura contemporanea fatta di regole e principi validi in sé.

In Italia, Viollet-le-Duc si era a lungo interrogato sulla questione di quale potesse essere l'architettura del suo tempo, ragionando sul rapporto tra architettura, società, tempo climatico e sull'adattamento locale agli stili.

L'architetto, attraverso gli articoli degli *Annales*, ipotizza come la soluzione a questa domanda sia proprio il ritorno al Gotico: in quanto architettura francese, logica e razionale²²³, capace di modificarsi e di adattarsi ai programmi moderni: «*un art [...] susceptible de progrès, et par conséquent essentiellement moderne*»²²⁴.

Nel dibattito con lo storico Raoul-Rochette (1890-1854), Viollet-le-Duc ha modo di puntualizzare e sviscerare il proprio punto di vista. La disapprovazione di Raoul-Rochette nei confronti del Gotico come modello da imitare, verte essenzialmente sul fatto che le *copies* delle chiese gotiche riproducono un anacronismo e non sono l'espressione propria del cristianesimo.

L'imitazione del gotico fino agli anni Quaranta si limita prevalentemente agli edifici di culto, per motivi fondamentalmente ideologici e motivi economici: infatti nel 1845 Hippolyte Durand (1801-1882), architetto diocesano di Haute-Pyrenees, espone al *salon* di Parigi un «*Parallèle de projets d'églises en style ogival du XIII siècle*», organizzato secondo una classificazione di spesa.

²²² Viollet-le-Duc E.-E., *De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVI siècle* in "Les Annales archéologiques", II, 1845, pp. 134-141.

²²³ Viollet-le-Duc E.-E., *De l'art étranger et de l'art national*, in "Les Annales archéologiques", II, 1845, pp. 285-290.

²²⁴ Viollet-le-Duc E.-E., *De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVI siècle* in "Les Annales archéologiques", III, 1846, p. 255.

Gli esempi di chiese neogotiche si moltiplicano: Jacques-Eugène Barthélemy (1799-1882) costruisce la chiesa di Notre-Dame du Bonsecours (1840-1842) a Rouen, Franz-Christian Gau (1790-1854) progetta nel 1833 la basilica Sainte-Clothilde-Sainte-Valère a Parigi (1846-1857); nella Francia meridionale, Pierre Bossan (1814-1888), allievo di Labrouste, costruisce la chiesa di Saint-Joseph a Tassin-la-Demi-Lune (1839-1842) nel 1842 e quella di Saint-George a Lione nel 1845. Il progettista dotato di maggior scrupolo archeologico è senz'altro Jean-Baptiste-Antoine Lassus, che riceve nel 1843 l'incarico per la chiesa di Saint Nicolas a Nantes (1843-1876), edificata nelle forme del XIII secolo, alla quale seguirà la chiesa del Sacré-Coeur a Moulins (1849-1881) e quella di Saint-Jean Baptiste de Belleville a Parigi (1854-1859).

Gli ordinari argomenti di critica in opposizione al Gotico, come gli archi rampanti interpretati come un puntellamento permanente e l'inadeguatezza dei confronti nelle leggi del gusto, sono esposti in particolare da Raoul-Rochette, che riduce le nuove costruzioni in questo "stile" a prodotti di «*caprice*» o «*amusement*».

Egli afferma la necessità di partire dai modelli classici per elaborare un'architettura francese moderna e porta il Rinascimento come esempio, spingendosi persino a dichiarare che fosse possibile giungere ad un nuovo "stile" attraverso una sorta di scelta di parti da epoche diverse, «*en recueillant dans le passé, en choisissant dans le présent tout ce qui peut servir*»²²⁵.

Raoul-Rochette ribadisce il valore assoluto delle lezioni dell'*École des Beaux-Arts*, che istruiscono a trovare nell'arte e nella natura «*tout ce qui se prête aux convenances de toutes les sociétés et aux besoins de tous les temps*»²²⁶.

Sulla scia della teoria dell'imitazione di Quatremère de Quincy e riprendendo la provocatoria enunciazione di *copies* di chiese gotiche usata da Raoul-Rochette, Viollet-le-Duc risponde alle critiche proponendo di cambiare il rapporto con l'antichità classica con il Medioevo.

Anziché imitare l'architettura classica egli propone di «*non pas copier, mais imiter*» l'architettura del XIII secolo, al punto che lo studio e l'analisi dei monumenti deve diventare «*de l'archéologie, et l'étude de l'architecture française au XIII siècle, l'art*». Viollet-le-Duc sostiene quindi l'imitazione delle forme del passato, viste però come punto di partenza per lo sviluppo di un'architettura nazionale²²⁷

²²⁵ Raoul-Rochette M., *Est-il convenable de bâtir, au XIX siècle, des églises dans le style ogiva? Repose au rapport* in "Bulletin monumental, ou, Collection de mémoires et de renseignements", XII, 1846, p. 564.

²²⁶ Raoul-Rochette M., *Style Gothique*, 1846, pp.326-333.

²²⁷ Viollet-le-Duc ritarda invece l'invenzione di un'arte nuova, inquadrandola in una più vasta prospettiva sociale: «*Pour former un art nouveau, il faut une civilisation nouvelle, et nous ne sommes pas dans ce cas*».

«[...] partant d'un art dont les principes sont simples et applicables dans notre pays, dont la forme est belle et rationnelle à la fois, nos architectes auront assez de talent pour apporter à cet art les modifications nécessitées par des besoins récents, par des coutumes nouvelles [...] Vous commencerez par avoir des copies; [...] mais le principe étant bon, l'art type inépuisable d'enseignement, les artistes en auront bientôt saisi le sens; leurs copies alors deviendront intelligentes, raisonnées, et enfin l'architecture nationale, tout en conservant son unité, sa racine toute française, pourra se perfectionner aussi bien que la langue l'a déjà fait» ²²⁸.

La sua idea di copia é molto diversa, da quella dei suoi contemporanei: egli afferma infatti che la copia dà origine a un principio di modificazione di un tipo, secondo un processo evolutivo che può arrivare ad un'espressione totalmente nuova.

Si tratta dunque di trovare il tipo “vero” e verificabile, quello informato a principi basilari e archetipici, da sottoporre a modifiche attraverso l'operazione della copia. Proprio tra il 1844 e il 1847, lo studio dei sistemi logici e dinamici delle cattedrali gotiche gli offre il prototipo di una macchina costruttiva e spaziale talmente complessa da poter corrispondere alle questioni della costruzione del suo tempo.

Vista la posizione teorica del Maestro sulla necessità dei principi del Gotico, assume un valore particolare la sua partecipazione alla diffusione di diverse pubblicazioni che negli anni Cinquanta propongono modelli teorici funzionali, che hanno l'intento di diffondere lo “stile” gotico²²⁹.

Alla luce di quanto detto, si ritrova nel *Dictionnaire* il significato viollettiano del termine “costruire” fondato sui principi indagati nell'architettura medievale: «per l'architetto, significa impiegare i materiali in ragione della loro natura propria, con in mente l'idea di rispondere a un bisogno con i mezzi più semplici e più duraturi; di conferire alla costruzione l'aspetto della durezza, delle proporzioni convenienti soggette a determinare regole imposte dai sensi, dalla ragione e dall'istinto umani. I metodi del costruttore

²²⁸ Viollet-le-Duc E.-E., *Du style gothique au dix-neuvième siècle*, Didron V., Paris 1846, p. 20

²²⁹ A tale proposito, si veda: Leniaud J.-M., *Les constructions d'églises sous le Second Empire : architecture et prix de revient*, in “La Revue d'histoire de l'Eglise de France”, 1979, pp. 267-278; Foucart B., Hamon F. (a cura di), *L'Architecture religieuse au XIX siècle. Entre eclectisme et rationalisme*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris 2006, pp. 233-250.

devono dunque variare in base alla natura dei materiali, ai mezzi di cui egli dispone, ai bisogni che egli deve soddisfare e alla società in cui egli nasce»²³⁰.

La ricerca di Viollet-le-Duc arriverà ad individuare nel comportamento strutturale delle cattedrali gotiche i principi delle strutture metalliche delle fabbriche ottocentesche, affermando «che la pietra appaia nel suo essere pietra, così il ferro, così il legno; che queste materie, assumendo le forme che convengono alla loro natura e che conservino un accordo tra loro»²³¹.

In conclusione, Viollet-le-Duc, attraverso il suo lavoro di analisi, ricerca e progetto per una nuova architettura nazionale non propone la copia dell'architettura gotica, ma il recupero dei principi razionali attraverso un metodo di "imitazione": e per questo arriverà alla definizione dello "stile" come «*manifestation d'un idéal établi sur un principe*»²³².

L'architetto francese interpreta un nuovo progresso tecnologico ed auspica un'architettura nuova nelle forme ma che recuperi i fondamenti dall'esperienza architettonica medievale, pur impiegando nuovi materiali e metodi costruttivi. Egli stesso è il promotore delle sue teorie, sfidando il metodo della copia dei monumenti classici e impartendo la sua lezione di metodo e "stile" nelle opere che realizza.

²³⁰ Citazione da Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... op. cit.*, voce Construction - Aperçu général: «Construire, pour l'architecte, c'est employer les matériaux en raison de leurs qualités et de leur nature propre, avec l'idée préconçue de satisfaire à un besoin par les moyens les plus simples et les plus solides ; de donner à la chose construite l'apparence de la durée, des proportions convenables soumises à certaines règles imposées par les sens, le raisonnement et l'instinct humains. Les méthodes du constructeur doivent donc varier en raison de la nature des matériaux, des moyens dont il dispose, des besoins auxquels il doit satisfaire et de la civilisation au milieu de laquelle il naît».

²³¹ Crippa M.A., *Storie e storiografia dell'architettura dell'ottocento*, Jaca Book, Milano 1994, p. 93.

²³² Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné... cit.*, vol. 8, "Style".

Parte Terza

3. Teoresi della prassi

Dopo aver analizzato la teoria dello “stile” ed alcuni manufatti della produzione pratica di Viollet-le-Duc la ricerca offre l’occasione per confrontarli tra loro e soffermarsi su alcune pubblicazioni dell’architetto: il primo caso riguarda l’*Instruction pour la conservation, l’entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales* (1849), il secondo testo é la *Monographie de l’ancienne église abbatiale de Vézelay* (1873) mentre il terzo libro é *Histoire d’une maison* (1873). Questi testi sono stati selezionati proprio perché possono permettere di verificare la corrispondenza tra teoria e prassi vista la loro natura.

La *Instruction* pubblicata all’interno del «Bulletin des Comités historiques, Archéologie et Beaux-Arts» nel 1849, contiene i principi del restauro architettonico secondo Viollet-le-Duc. La relazione ha un’impostazione prevalentemente manualistica, racconta la pratica del restauro delle chiese francesi con particolari proiezioni applicative derivanti sicuramente dalle esperienze viollettiane.

É un testo importante per due principali motivi: il primo é legato al fatto che Viollet-le-Duc in quell’anno stava lavorando al cantiere di restauro della Madeleine di Vézelay e il secondo sta nel fatto di averlo scritto a quattro mani con l’aiuto dell’allora Ispettore Generale dei Monumenti Storici e amico Prosper Mérimée.

Il secondo testo preso in esame ai fini della ricerca é invece una relazione di progetto, pubblicata nel 1873, molti anni dopo la conclusione del cantiere di Vézelay. La relazione viene commissionata dalla *Commission des Monuments Historiques*. L’autore é ormai un architetto maturo, ha lavorato anche in altri importanti cantieri di restauro e proprio questa esperienza gli permette di riordinare la pratica del suo primo cantiere, esponendo con chiarezza il metodo di lavoro fatto di analisi del manufatto, padronanza tecnica e padronanza pratica.

La stessa padronanza si ritrova anche nel terzo testo, *Histoire d’une maison* pubblicato sempre nel 1873. Questo libro non é la relazione di un progetto specifico ma bensì un trattato sul metodo di costruzione di una abitazione-tipo. Quindi si tratta di una sorta di manuale nella forma di un romanzo, una storia

semplice in cui i protagonisti sono un adolescente di 16 anni e il cugino architetto che iniziano l'avventura della costruzione della casa per la sorella.

Il presente capitolo attraverso l'analisi dei tre testi vuole far luce sulla corrispondenza tra teoria e prassi attraverso lo "stile" di Viollet, per verificare possibili corrispondenze o discrasie.

Inoltre qui si cercherà di comprendere quanto la teoria condiziona la prassi e viceversa quando la prassi porta l'autore a sistematizzare la teoria.

3.1 Lo “stile” in *Instruction pour la conservation, l’entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrale*

Durante il secondo anno della Repubblica Francese (1792-1804), la Convenzione Nazionale proclama il principio di intervento dello Stato a favore dei «monumenti, delle arti, della storia e delle istituzioni»: la strada intrapresa va verso la definizione di “monumento storico” e la costituzione di un servizio amministrativo che provveda alla loro conservazione.

Successivamente, nel 1830, la Monarchia di Luglio realizza questo programma con l’appoggio culturale dei movimenti d’opinione favorevoli alla valorizzazione della storia nazionale e all’arte del Medioevo.

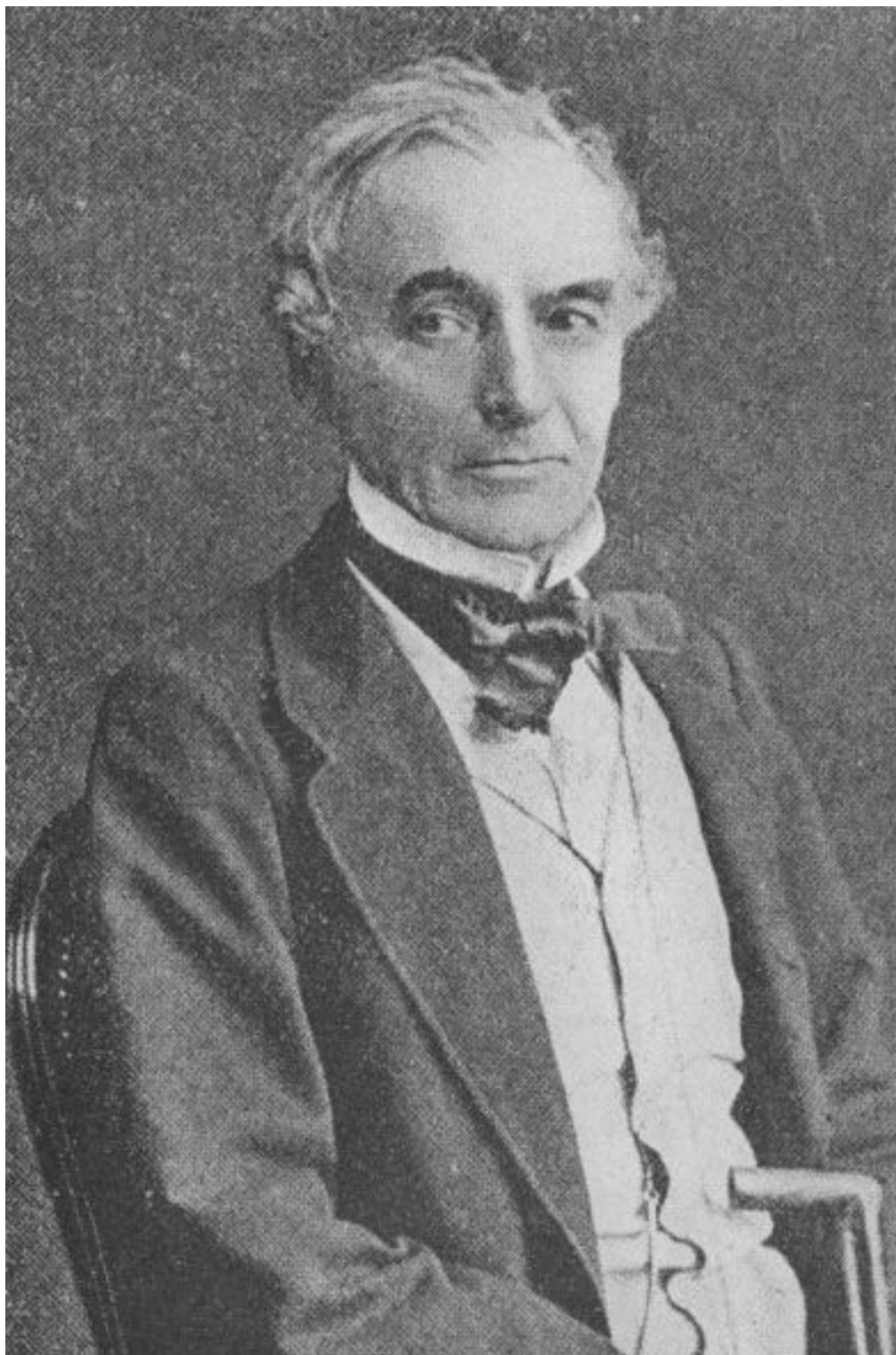
Le distruzioni operate durante la Rivoluzione avevano suscitato un’indignazione generale, probabilmente esagerandone la portata²³³: infatti numerosi castelli ed abbazie erano in rovina già alla fine dell’*Ancien Régime*, ma è con l’Impero e la Restaurazione che si assiste al generale abbandono e alla distruzione dei monumenti e delle opere d’arte.

L’evoluzione culturale non comporta solo la nascita dell’interesse per il passato francese e la condanna del vandalismo distruttore, ma anche la volontà di operare efficacemente per il restauro delle opere danneggiate. I pionieri del restauro reagiscono fortemente contro tutti quegli atteggiamenti di matrice romantica che prediligono la rovina.

Il merito principale della generazione a cui appartengono Mérimée e Viollet-le-Duc è quello di aver stabilito una netta distinzione tra il “monumento” e la “rovina”: poiché, se le rovine meritano il più assoluto rispetto, il dovere nei confronti dei monumenti comporta invece una responsabilità di fronte ad un «testimone della storia, un testimone vivo che bisogna mantenere in vita»²³⁴. Per poter perseguire questo chiaro scopo è però necessario agire: occorre una

²³³ Foucart B. (a cura di), *Viollet-Le-Duc e il Restauro degli Edifici in Francia*, (Catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana, Luglio-Ottobre 1981), Electa, Milano 1981, p. 11.

²³⁴ *Ibidem*.



Anonimo, *Prosper Mérimée* (1803-1870), *Académie française en 1844, entre 1857 et 1865* (Musée d'Orsay
Stampa all'albumina su carta incollata su cartone, 9,5 x 6 centimetri).

chiara volontà politica e sono necessari uomini istruiti e competenti che siano in grado di applicare questi principi. La Monarchia di Luglio affida questo programma alla figura dell'*Ispettore dei monumenti storici*: carica istituita dal Re Luigi Filippo su esplicita richiesta del Ministro degli Interni François Guizot il 23 Ottobre 1830, affidata a Ludovic Vitet e poi, nel 1834, all'amico scrittore Prosper Mérimée.

Intorno all'Ispettorato Generale si organizza il servizio che amministra i fondi stanziati dallo Stato; nel 1837 viene creata la *Commission des Monuments Historiques*, con l'incarico di suddividere tra i vari dipartimenti le sovvenzioni del Ministero degli Interni.

Fino al 1848, essa è composta quasi esclusivamente da archeologi: Vitet, Mérimée, Charles Lenormand, Léon de Laborde, Auguste Leprévost; mentre comprende soltanto due architetti: Augustin-Nicolas Caristie e Duban Jacques-Félix²³⁵.

La Commissione ha il compito di scegliere gli architetti a cui affidare gli incarichi di restauro, stabilisce gli interventi da effettuare ed assegna le necessarie istruzioni. Malgrado gli inevitabili conflitti di competenze amministrative, il ruolo della Commissione diventa sempre più importante.

L'11 marzo 1844, il politico Léon de Malleville (1803-1879) presenta al *Conseil général des Bâtiments civils* una relazione riguardante l'intervento da effettuare su Notre-Dame a Parigi: si può affermare che questa rappresenti la prima carta dei principi del restauro²³⁶. Nel 1848 Viollet-le-Duc diventa Ispettore Generale dei monumenti diocesani e solo un anno più tardi, il 26 febbraio 1849, insieme a Mérimée scrive una relazione sulle metodologie di restauro, intitolata *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales*²³⁷. L'indirizzo del testo è prevalentemente manualistico ed illustra la pratica del restauro al fine di chiarire le possibilità applicative alle professionalità e alle maestranze.

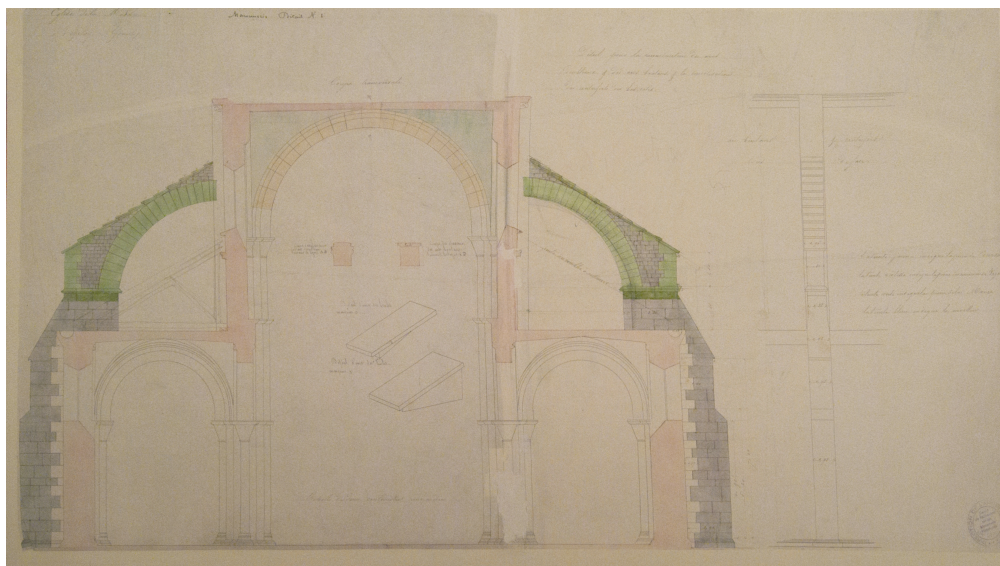
La *Instruction* è rivolta nello specifico agli edifici diocesani e in particolare alle cattedrali²³⁸. La circolare è suddivisa in quindici tematiche operative, con riferimento alle architetture del XII, XIII e XIV secolo. Il documento viene

²³⁵ Per i lavori della commissione si veda: Bercé F., *Les premiers travaux de la commission des monumets historiques 1837-1848*, Picard, Parigi 1879.

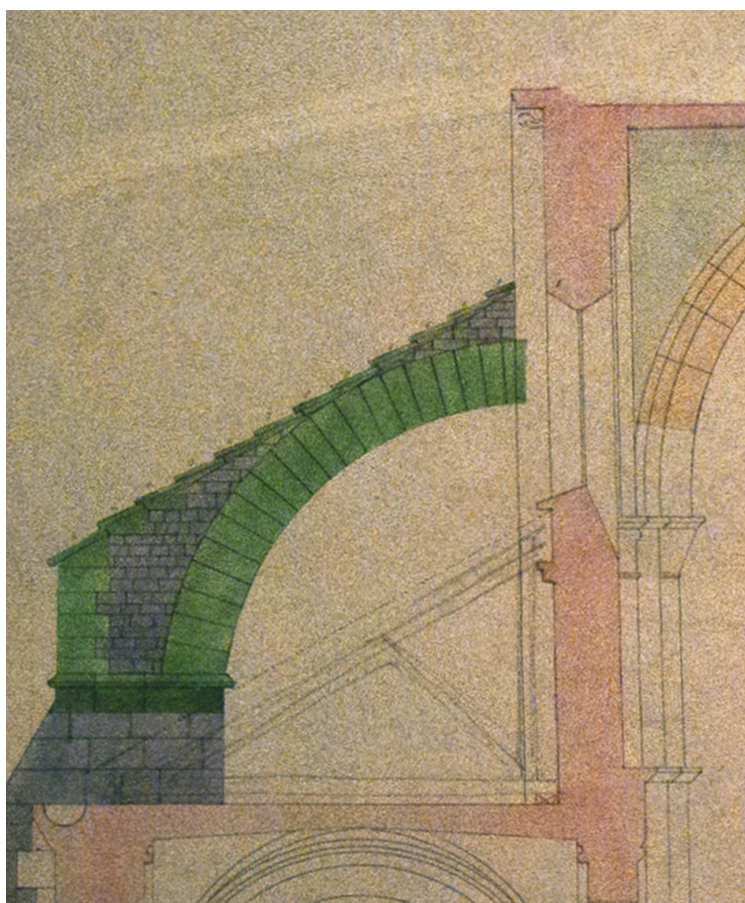
²³⁶ Foucart B., *Viollet-le-Duc... cit.* p. 11

²³⁷ La relazione è pubblicata nel "Bulletin des Comités historiques, Archéologie et Beaux-Arts", Ministère de l'Instruction publique et des Cultes, Parigi 1849, t. I, pp. 131 -155.

²³⁸ Si tratta di un documento che risponde alle esigenze della *Commission des arts et édifices religieux (section d'architecture)*, istituita col decreto del governo del 16 dicembre 1848 dalla Amministrazione Branch per gli affari religiosi.



Viollet-le Duc E.-E.,
elaborato grafico
Maçonnerie detail n.1
per il progetto di
restauro della chiesa
della Madeleine a
Vézelay e particolare,
(Médiathèque de
l'architecture et du
patrimoine, Planotèque,
Fondo Viollet-le-Duc
1996/083, n. CRMH
02941).



distribuito, per ordine del Ministro, a tutti gli architetti collegati al servizio degli edifici religiosi francesi. La circolare impone all'architetto di non perdere mai di vista lo scopo dei suoi sforzi, che coincide con la conservazione degli edifici; e che la possibilità per raggiungere tale obiettivo passa anche attraverso l'attenzione per la loro manutenzione.

Il testo si presenta come una vera e propria raccolta di norme operative per il restauro e la salvaguardia del patrimonio architettonico. L'attenzione dell'allora Ispettore generale Mérimée e dell'architetto Viollet-le-Duc per le cattedrali è dovuta sicuramente all'opera di restauro che quest'ultimo sta realizzando in quegli anni presso la chiesa della Madeleine di Vézelay.

Nella premessa iniziale vengono introdotti gli obiettivi della prassi nel restauro; il primo paragrafo è dedicato alla conduzione dei lavori (*Conduite des travaux*) con chiare indicazioni pratiche sulla stesura della documentazione utile sull'organizzazione del cantiere.

È evidente l'intento di definire un indirizzo pratico, tanto che sin da subito i due autori mettono in evidenza la localizzazione del cantiere e dei siti per ciascuna lavorazione e la realizzazione di magazzini per la conservazione dei materiali.

Viollet-le-Duc e Mérimée sottolineano l'importanza della buona conduzione del cantiere, affinché i materiali possano essere preparati e pronti per il loro utilizzo e al fine di evitare inutili ritardi durante l'esecuzione: sono l'architetto o i suoi collaboratori coloro che devono occuparsene.

Seguono le indicazioni che regolano le demolizioni: nel caso in cui vi sia la necessità di demolire o rimuovere porzioni di un edificio avente valore artistico o archeologico, l'architetto deve fornire come prima cosa degli elaborati grafici dello stato di fatto delle parti prima di iniziare l'esecuzione. L'architetto ed i suoi tecnici devono fare in modo che i materiali provenienti dalle demolizioni, non siano mai depositati, neanche temporaneamente, su volte, pavimenti e coperture. Inoltre è importante che la caduta di questi materiali non provochi danni all'esistente: l'architetto è sempre responsabile e ne risponde economicamente direttamente all'Amministrazione.

Inoltre, l'architetto deve assicurare che, durante il periodo di restauro le antiche murature interne ed in particolare le volte siano messe al riparo dagli agenti atmosferici: è per questo che i lavori, a seconda della loro natura, devono sempre essere effettuati nella buona stagione.

Il secondo paragrafo della circolare riguarda gli allegati (*Tenue des attachements*), in cui vengono indicate le disposizioni per la realizzazione degli allegati al progetto.

Secondo i due autori l'architetto deve fornire tutti i dati utili alla valutazione dell'intervento; tutte le parti devono essere indicate e rappresentate, anche le più inaccessibili. Tra la documentazione da allegare devono essere presenti le

informazioni su forma, provenienza, dimensioni, qualità e peso di tutti i materiali utilizzati indicando con chiarezza il loro impiego all'interno del cantiere di restauro.

Tra le disposizioni si trova anche quella richiesta di produrre planimetrie e alzati di tutti i prospetti, realizzati con la massima cura, al fine di determinare in modo rigoroso tutte le dimensioni necessarie per le dovute valutazioni degli esperti.

Per quello che riguarda i materiali, si trovano indicazioni dettagliate riguardanti le pietre: ogni tipo di pietra utilizzata all'interno del cantiere di restauro deve essere rappresentata nei disegni allegati con colori e con annotazioni sulle lavorazioni eseguite; probabilmente queste indicazioni fanno riferimento alla documentazione che Viollet-le-Duc aveva realizzato nel 1840 per il restauro della Madeleine di Vézelay.

Ogni allegato che non può essere contenuto negli appositi registri, deve essere numerato e segnalato con un riferimento, e per essere valido deve essere approvato e sottoscritto dal progettista, dall'esecutore e dal contraente.

Nel caso in cui risulti necessario utilizzare più registri per raccogliere la documentazione è buona cosa classificarli in base alla loro datazione e la volontà dell'intervento.

Alla chiusura è obbligatorio allegare il registro di fine lavori, documento che deve essere completo di sintesi dei lavori svolti durante l'opera di restauro e la relazione sullo stato di costruzione al momento della cerimonia di chiusura. Qui il riferimento è ai cantieri di restauro aperti da Viollet-le-Duc in quegli anni: infatti in seguito alla chiusura dei lavori l'architetto redige sempre una vera e propria relazione dove indica con attenzione le opere eseguite suddividendo il testo in paragrafi corrispondenti alle parti dell'edificio.

Per quello che riguarda i ponteggi (*échafauds*), Viollet e Mérimée indicano le corrette disposizioni per la realizzazione delle impalcature del cantiere: esse devono servire all'opera senza creare danni alle strutture esistenti, alle vetrate, alle decorazioni, alle sculture e alle cornici.

Più interessante per l'argomento qui trattato è l'analisi della quarta sezione dedicata alle pietre (*maçonnerie*), in cui gli autori della circolare indicano i metodi per la riparazione, manutenzione e sostituzione delle parti degli edifici che mettono in pericolo la conservazione del monumento stesso.

Viene regolamentata la necessaria classificazione delle parti in caso di smontaggio: tutti gli elementi devono essere etichettati, classificati e conservati in luoghi sicuri. I materiali rimossi devono, se necessario, essere sostituiti con materiali simili, della stessa forma e realizzati secondo i metodi originali. Viene normato l'uso degli spessori per la posa in opera delle pietre, che deve essere uniformata all'apparecchiatura precedente.

Viene posta attenzione anche alle malte: l'uso del gesso è vietato per gli esterni e le stuccature devono essere eseguite solo se necessarie. L'architetto deve evitare qualsiasi colatura sulle pietre facendo attenzione ai giunti originari, che devono essere preservati se in buono stato.

Le dimensioni delle parti e degli elementi variano a seconda dell'epoca di realizzazione: per esempio, le pietre lavorate in epoca precedente risultano più rozzamente fatte rispetto a quelle del XIII secolo; per questo motivo Viollet e Mérimée consigliano ai tecnici che operano il restauro di consultare l'amministrazione in relazione ai dubbi di attuazione per evitare una non corretta lettura del manufatto.

Al punto 41 della circolare in questione si osserva come lo studio completo dello "stile" delle varie parti del monumento sia essenziale per conservare o restaurare; non solo per riprodurre le forme esteriori, ma soprattutto per conoscere la costruzione di questi edifici, anche nelle loro debolezze e per capire come fare a migliorare la loro situazione statica. È per questo che l'architetto deve osservare e ben conoscere i diversi sistemi di costruzione delle varie epoche storiche²³⁹.

L'esempio che viene riportato a tale proposito è quello delle costruzioni romaniche del XII secolo sulla Loira: nello specifico ci si riferisce alle murature a sacco composte da due pareti in pietra con nucleo in calcestruzzo; murature che, se non collegate in modo opportuno, possono causare la rottura e la rovina dell'intera struttura. In questo caso, secondo i due autori, è prudente garantire mediante indagini preventive la resistenza del nucleo interno, per poi provvedere al collegamento delle parti e rispettare lo "stile".

Proseguendo nella lettura del punto 41, Viollet e Mérimée affrontano la questione della struttura in edifici simili ed affermano che:

« Quasi tutti i monumenti religiosi costruiti nello stesso periodo, nella stessa provincia, hanno punti di somiglianza innegabili. Anche un famoso edificio in passato poteva essere spesso usato come modello per la maggior parte dei monumenti della stessa diocesi, materiali simili e stessi usi, producono necessariamente somiglianze nella struttura e nella disposizione»²⁴⁰.

L'architetto incaricato del restauro di una cattedrale può non conoscere la generale storia di questa tipologia, ma deve comunque esaminare le chiese costruite nello stesso periodo e nella stessa regione: si potranno così trovare

²³⁹ Mérimée P., Viollet-le-Duc E. E., *Instruction... cit.*, p. 137.

²⁴⁰ «Presque tous les monuments religieux bâtis à la même époque, dans une même province, ont des points de ressemblance incontestables. Outre qu'un édifice célèbre a dû souvent servir de type autrefois à la plupart des monuments d'un même diocèse, des matériaux semblables, des usages pareils, ont nécessairement produit des analogies frappantes dans la construction et la disposition». (Ivi, p. 139).

utili e necessarie informazioni per restaurare gli edifici alterati o distrutti. L'argomento evidenziato dagli autori entrò a pieno nella teoria viollettiana tanto da essere più volte ripreso all'interno degli scritti di Viollet-le-Duc.

Al punto 42, inerente le murature, gli autori descrivono i sistemi di concatenamento delle parti. I primi riferimenti riguardano le murature del XII secolo, che avevano elementi di concatenamento in legno di spessore 20-25 centimetri circa, inseriti nelle pareti sotto le finestre, nei cornicioni, sopra le volte delle navate. Il legno però marcisce e dunque può provocare dei vuoti all'interno delle strutture. L'architetto deve sempre stare attento a questi vuoti e attraverso indagini apposite deve conoscere le loro posizioni per poterli sostituire con elementi in ferro, avendo cura di colmare i vuoti con pietre e malta.

Diverso è il discorso per gli edifici del XIII, XIV e XV secolo, in cui il concatenamento delle parti avveniva tramite elementi metallici inseriti nelle murature. Questi elementi misurano tra i 30 e i 40 centimetri di lunghezza e sono realizzati in piombo materiale che ossidando e rigonfiandosi può provocare la rottura delle pietre e di conseguenza delle murature. Questo deve determinare la particolare attenzione dell'architetto, che deve sostituire le pietre rotte, rimuovere gli elementi metallici causa della distruzione, e ripristinare il sistema di concatenamento continuo. Tale lavoro deve essere realizzato, quando possibile, inserendo gli elementi metallici nello spessore dei contrafforti o pareti in un letto chiuso o piatto intagliato nella pietra. Se le ancore metalliche risultano di dimensioni elevate, esse devono essere realizzate in ferro zincato; in piombo fuso se devono essere inserite in cavità di dimensione ridotta, inoltre è utile lasciare lo spazio per una guarnizione di protezione, meglio se in rame.

Viollet-le-Duc e Mérimée pongono notevole attenzione alla manutenzione e al restauro degli archi rampanti, i quali devono essere attentamente monitorati dall'architetto. Se i contrafforti non sono in buone condizioni e non possono essere restaurati allora è necessario ricostruirli con la corretta portata e con numero uguale di conci, ponendo attenzione all'esecuzione dei letti di malta. La flessione o la cattiva condizione di un arco rampante causa quasi sempre visibili deformazioni di parti di archi e pilastri corrispondenti. L'esame dei pilastri e degli archi interni è molto importante per conoscere la reale situazione degli archi rampanti e viceversa. È chiaro come l'esperienza di cantiere di Viollet-le-Duc presso Vézelay abbia influenzato notevolmente le teorie sul funzionamento degli archi rampanti ed il loro restauro, come è dimostrato dalle considerazioni contenute all'interno del primo volume del *Dictionnaire* alla voce «*Arc-boutant*»²⁴¹.

²⁴¹ Viollet-le-Duc E-E., *Dictionnaire d'architecture... op. cit.*, tomo I, voce *Arc-boutant*, pp. 60-82.

Di seguito, nell'*Instruction pour la conservation* viene inserito un lungo discorso sulle questioni inerenti all'*Écoulement des eaux pluviales*. Fino alla fine XII secolo l'acqua piovana defluiva dal tetto alle fogne di raccolta senza l'ausilio di grondaie o condotti. Gli svantaggi di questo sistema hanno creato notevoli problemi alle strutture: le acque che corrono lungo le pareti vengono assorbite all'interno delle murature che in breve tempo si degradano. I costruttori del XIII secolo hanno modificato le loro architetture inserendo grondaie e doccioni in pietra, sistema che rimane in uso sino al XVII secolo. Sulla maggior parte degli edifici precedenti al XIII secolo sono stati inseriti grondaie e doccioni durante i secoli XIII, XIV e XV: in questi casi, si deve operare mantenendo e ripristinando le grondaie e i doccioni secondo il sistema appartenente ai tempi in cui sono stati installati. Nel caso in cui un edificio romanico risulti sprovvisto di sistema di deflusso delle acque, è necessario inserire delle grondaie: senza adottare uno "stile" particolare poiché è più corretto lasciare al monumento la sua purezza primitiva.

Nel caso in cui l'architetto debba mantenere o riparare le grondaie e i doccioni di edifici del XIII secolo, il tecnico preposto deve tenere rigorosamente il vecchio sistema di drenaggio cercando solamente di incanalare i flussi di acqua piovana e portare la stessa al percorso più breve per il suo più veloce deflusso.

Viollet e Mérimée ricordano come intorno al XVII secolo molte di queste grondaie e doccioni erano deteriorati a causa della scarsa qualità della pietra o per mancanza di manutenzione e perciò in molti casi rimosse. In alcuni casi si cominciarono persino a vietare per legge i doccioni e a sostituirli con tubi verticali in piombo che passavano attraverso i cornicioni, che potevano avere curvature e arrivare sino a terra. I due autori denunciano questi interventi e sottolineano che per fortuna a molte chiese più "povere", o meglio mantenute, o costruite con migliori materiali non fu applicata questa disposizione che vedeva la sostituzione dei *gargoyle* con tubi metallici, modificandone così l'aspetto oltre a generare notevoli problematiche rispetto al gelo delle acque al loro interno e l'ossidazione del materiale.

L'architetto deve cercare di proporre il ripristino dei vecchi sistemi di deflusso delle acque; se già modificato precedentemente, deve studiare la combinazione originaria con la massima cura, perché è quasi sempre stato progettato con una precauzione intelligente e raffinata. L'attenzione deve essere concentrata in particolare sui punti di getto e alla caduta delle acque sui marciapiedi con interventi mirati.

Nei punti successivi, Viollet-le-Duc e Mérimée inseriscono una serie di prescrizioni riguardanti i seguenti argomenti: *Précautions à prendre contre l'incendie*, *Charpente*, *Couvertures* e *plomberie*, *Couvertures en plomb*, *Couvertures en tuiles*, *Couvertures en dalles*, *Serrurerie*, *Observations générales sur l'emploi des matériaux*, *Sculptures d'ornement*, *Vitrerie e vitraux coloriés*, *Peintures e badigeonnage e ragréage*, *Menuiserie*, *Mobilier*

des cathédrales. Nelle ultime sezioni del documento si comprende l'esperienza di Mérimée quale importante cultore dell'arte a difesa delle opere artistiche, mentre a Viollet-le-Duc è riservato un ruolo più tecnico che deriva dalla sua grande esperienza di cantiere.

Attraverso la *Instruction* Viollet-le-Duc e Mérimée proseguono la strada della tutela e della conservazione dei monumenti avviata dalla *Commission des Monuments Historiques*.

Questo testo, precedente alla pubblicazione del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, mette in luce proposte precise sugli interventi da compiere, impartendo le necessarie istruzioni in relazione agli indirizzi da adottare nel restauro.

L'architetto che intende occuparsi di conservazione per salvare i monumenti dal degrado, deve avere solide competenze tecniche e scientifiche, in cui la corretta diagnosi è seguita da un intervento basato anch'esso su conclusioni pratiche.

Attraverso il lavoro di analisi è possibile determinare con precisione l'età ed il carattere dell'edificio e di ogni sua parte, sulla base di una rigorosa documentazione fondata su appunti scritti e su rilievi grafici. La sintesi consiste nell'intuire, in base a questa analisi, lo "stile" e la "verità" dell'edificio ispirati dalla logica interna del monumento.

Il fatto che il documento normativo sia scritto a quattro mani non permette di distinguere precisamente il contributo di ognuno degli autori: ma è verosimile possibile comunque ipotizzare che Viollet-le-Duc abbia contribuito a definire lo "stile" tecnico, mentre Mérimée lo "stile" delle forme architettoniche.

Per l'architetto ritrovare lo "stile" dell'edificio, nella visione viollettiana, significa ritrovarne la "verità" funzionale, comprenderne appieno la natura delle masse e la funzione delle parti come se fosse opera sua, provando ad immaginare cosa farebbe il primo architetto se ritornasse in vita avendo la possibilità di fare ricorso a procedimenti moderni. D'altra parte, l'architetto originario si indignerebbe per qualsiasi trasformazione che contrasti con lo "stile" improntato inizialmente, deformando così la "verità" funzionale di ogni parte dell'edificio dal generale sino al dettaglio. Spesso nella *Instruction* si legge come, liberando il monumento dalle aggiunte di epoche successive, lo si renda più "vivo" e, allo stesso tempo, più eloquente per la comprensione dei suoi principi.

Nel restauro della chiesa della Madeleine a Vézelay (1840-1859) il giovane Viollet-le-Duc affronta con coraggio il difficile compito affidatogli dalla *Commission des Monuments Historiques* presieduta da Mérimée.

Per salvare il monumento dalla rovina egli produce soluzioni mirate ad ogni singolo problema concreto, lavorando come indicato nella *Instruction* sul sistema costruttivo seguendo la propria teoria dello "stile". Qui Viollet-le-Duc manifesta molta prudenza, ma comunque getta le basi per la nuova pratica del

restauro, che è molto più della semplice conservazione degli elementi: basi che gli permetteranno esporre le sue teorie all'interno del *Dictionnaire*, che presenta numerose assonanze con il progetto di restauro della chiesa della Madeleine e di conseguenza con la *Instruction*.

Questo testo può essere dunque considerato un caso esemplare in cui poter chiaramente leggere la corrispondenza fra teoria e prassi nel progetto di restauro in Viollet-le-Duc: l'unico fine è rendere chiara e semplice la legge della "unità", che emerge ogni qualvolta si raggiunge lo "stile" attraverso la coerenza tra la materia ed il principio costruttivo nella pratica architettonica.

3.2 “Stile” nella relazione di progetto per la Madeleine a Vézelay (1873)

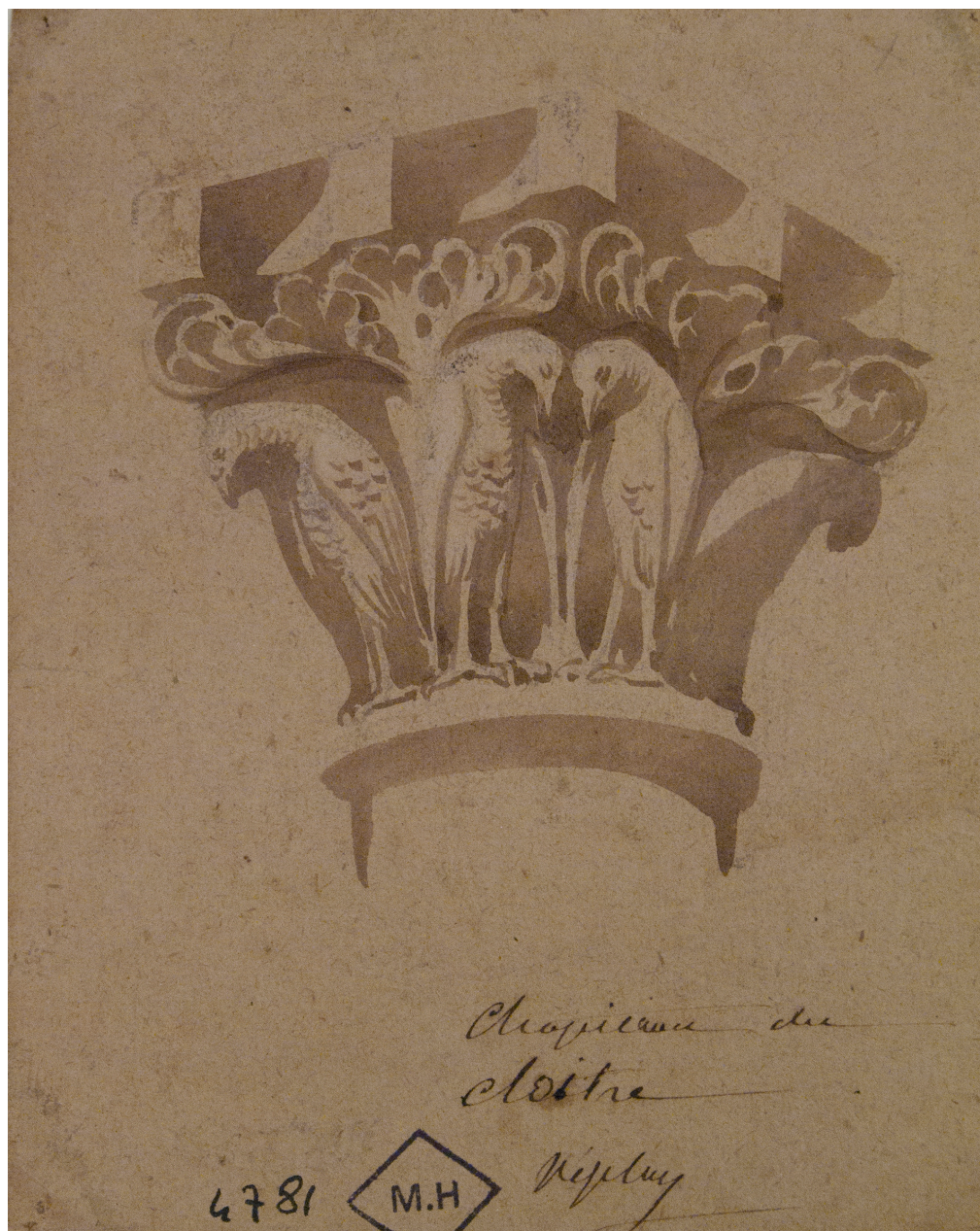
Nel 1873 Viollet-le-Duc pubblica la *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay*. Sono trascorsi circa 14 anni dal termine dei lavori nella chiesa e, nonostante questo, il Maestro descrive vividamente nella relazione, commissionata dalla *Commission des Monuments Historiques*, le analisi sul manufatto e la prassi operativa del progetto di restauro eseguito con grande padronanza e disinvolta consapevolezza.

Il periodo trascorso dalla conclusione dei lavori permette a Viollet-le-Duc di mettere in ordine e sistematizzare le titubanze e le difficoltà del suo primo importante cantiere ed elaborare un testo maturo e coerente.

Il volume, di grandi dimensioni (75x40 cm), è diviso in tredici sintetici ed ordinati capitoli: il primo è dedicato alla storia della chiesa e alle sue trasformazioni nel tempo, mentre i successivi sono dedicati a un'accurata analisi delle parti dell'edificio. Il dodicesimo e il tredicesimo capitolo (*Travaux de restauration* e *Ordre des travaux*) chiarificano l'intervento operativo dell'architetto e, insieme alla raccolta dei grandi disegni in appendice, mettono in evidenza le riflessioni e le scelte del progetto di restauro.

Nel primo capitolo l'autore descrive la storia della chiesa in maniera dettagliata, passando in rassegna gli avvenimenti storici della Borgogna, la fondazione della Madeleine a Vézelay e tutte le fasi di trasformazione, ma anche le personalità che hanno contribuito all'esistenza del monumento.

In origine la prima costruzione è il monastero benedettino, fondato nel IX secolo e distrutto nel secolo successivo. All'inizio del XI secolo il Duca Enrico di Borgogna ordina la ricostruzione dell'abbazia e proprio a questa fase Viollet-le-Duc fa risalire le parti più antiche del complesso architettonico: la navata, la cripta della chiesa, il primo ordine della facciata occidentale e delle due torri laterali. Il coro, distrutto da un incendio nel 1165, viene ricostruito



Viollet-le Duc E. E.,
acquerello del capitello
della navata centrale
della Madeleine di
Vézelay, (Médiathèque
de l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi,
Fondo Viollet-le-Duc
1996/083, n.CRMH
04781).

all'inizio del XIII secolo con le sue cappelle, la galleria che lo circonda e quella del transetto; nella stessa fase anche tre campate della navata, la parte superiore e l'ultimo ordine delle torri laterali della facciata vengono ricostruite in forme gotiche. Saranno proprio queste ricostruzioni ad interessare in particolar modo lo studio, le teorie e il lavoro di Viollet-le-Duc.

Il monastero viene demolito nel 1760 per ordine di M. J.-M. Berthier, predicatore del re, a causa dello stato di abbandono in cui versava il grande complesso; la chiesa è risparmiata dalla distruzione ma non dagli atti vandalici del 1793 che la devastano. Viollet evidenzia poi i notevoli danni alla facciata e alle volte del vestibolo della chiesa in conseguenza di un incendio provocato da un fulmine nel 1819. In conclusione, constatato il preoccupante stato di conservazione: Viollet-le-Duc indica la necessità di una immediata opera di restauro.

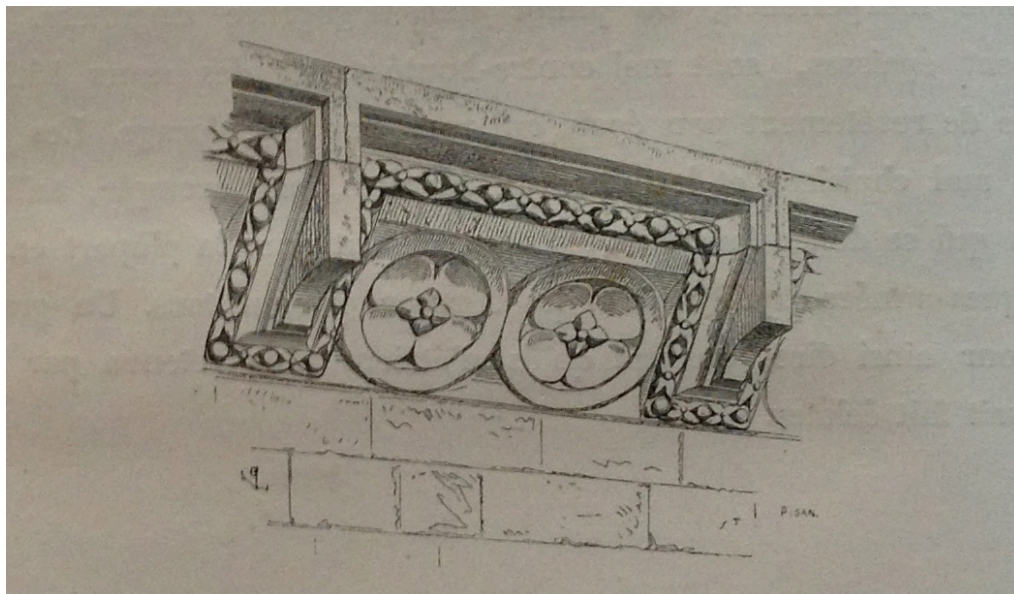
Il secondo capitolo (*Description de l'Église*) permette all'architetto di introdurre in maniera rapida le questioni delle forme e dello "stile", seguendo un percorso di riconoscimento delle parti e della funzione delle strutture della costruzione.

La navata viene definita come «*la partie plus ancienne de l'édifice, et l'on ne peut douter qu'elle ne remonte au XI siècle*»²⁴²; l'atrio ha forme romaniche anche se presenta decorazioni più tarde. Il coro secondo Viollet presenta tutte le caratteristiche della prima fase gotica, ovvero la ricostruzione avvenuta dopo l'incendio del 1165. La cripta, parte più antica dell'edificio, venne modificata durante i lavori di ricostruzione del coro. Riguardo alle decorazioni dell'edificio, esse sono a suo giudizio di pregevole fattura, forse realizzate da artisti rinomati dell'epoca. Viollet-le-Duc confronta poi la chiesa della Madeleine con altri edifici analoghi della Borgogna, dichiarando la superiorità dello "stile" architettonico della costruzione e mettendo in evidenza l'importanza del monumento come testimonianza da trasmettere e conservare. Egli trova nella navata il maggiore difetto costruttivo, che definisce «*une négligence singulière*»: le volte hanno gravi problemi statici, per diverse cause, ma la principale è a suo giudizio quella legata alla ricostruzione in forme gotiche senza avere compreso lo "stile" dell'architettura esistente.

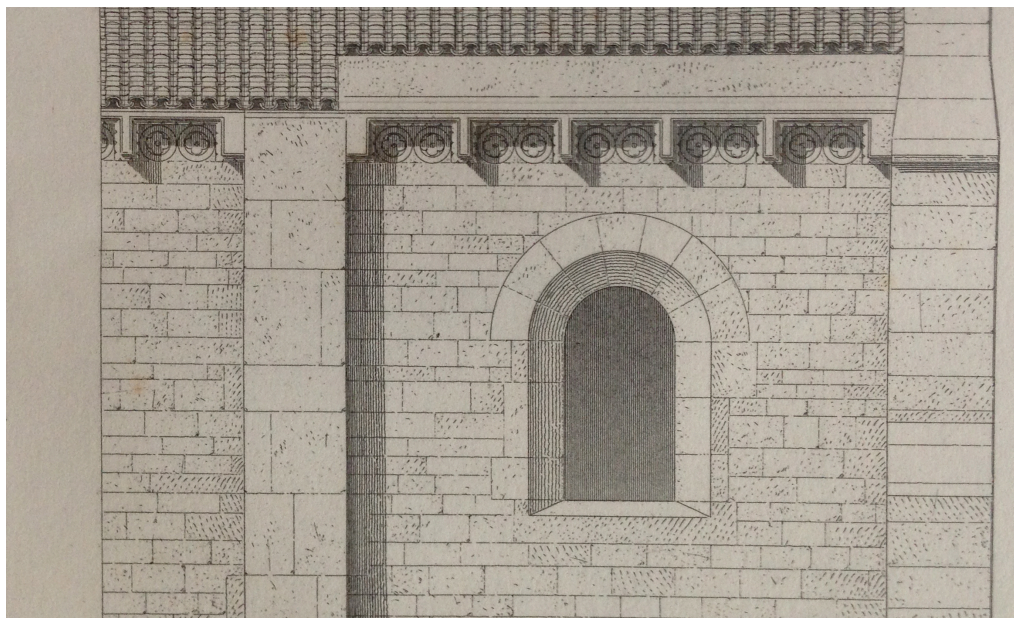
Nella *Description de la nef*, è evidente come egli sia affascinato dalla straordinaria parte romanica delle navate di cui sottolinea l'importanza attraverso l'analisi delle proporzioni.

Viollet prosegue apprezzandone le qualità costruttive e d'esecuzione, rimarcando la raffinatezza degli archi trasversali realizzati con pietre bianche e nere. Egli nota anche come questo tipo di navata sia unico per la provincia

²⁴² Viollet-le-Duc E.-E., *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay*, J. Baur et Detaille, Libraires - Éditeurs, Parigi 1873, p. 4.



Viollet-le Duc E.-E.,
Particolari della cornice
esterna della navata e
particolare del prospetto
laterale della basilica
(Viollet-le-Duc E.-E.,
*Monographie de
l'ancienne église
abbatiale de Vézelay*,
Gide Editeur, Parigi
1873, p. 6).



della Borgogna, dato che non ne esistono altri esempi se non nelle province dell'Alsazia e dell'Alvernia.

Il Maestro segnala il carattere singolare della cornice presente all'esterno della navata: a suo giudizio il motivo decorativo è chiaramente elemento comune alle antiche decorazioni lignee; le mensole presentano come dei travetti sporgenti della copertura e le rose quadripetale all'interno delle mensole sono inclinate rispetto al muro. Le rose e la bordatura donano un carattere "antico" all'intera fabbrica.

Il *Narthex intérieur, ou porche des catécumènes*, scrive Viollet, è stato realizzato con molta cura e migliore scelta dei materiali rispetto alla navata. Qui è riconoscibile un'arte del costruire sensibilmente perfezionata e la scultura d'ornamento è realizzata con notevole eleganza, come dimostra il timpano del portale d'accesso. In questa parte della chiesa viene rilevata anche la presenza di lacerti di affreschi al di sopra del timpano, anche se anneriti nel tempo.

Nella *Salle* l'architetto osserva il progresso del sistema costruttivo romanico che qui arriva alla maggiore perfezione possibile; successivamente essa si avvierà verso nuove trasformazioni²⁴³. In questa parte è possibile osservare il cambiamento negli stili²⁴⁴ decorativi che mostrano la scelta ispirata agli elementi del regno vegetale. Viollet-le-Duc anticipa qui la sua volontà di leggere attentamente la tradizione antica nei capitelli, osservando la curva espressa dall'ordine corinzio nelle linee dei pilastri e nella severità quasi classica che contrastata con la libertà «*capricieuse*» che presiede gli ornamenti della navata e del portico.

L'eredità del passato, che si osserva anche nella cornice esterna della navata, non deve sorprendere: infatti Viollet puntualizza che la chiesa della Madeleine si trova nella provincia che conserva i più importanti monumenti romanici.

Il paragrafo intitolato *Cloître* descrive le notevoli trasformazioni del chiostro adiacente alla sala: costruito intorno al XII secolo, fu danneggiato durante l'incendio che ha devastato anche il coro, ricostruito in stile gotico nel XIII secolo e più tardi rimaneggiato. Viollet-le-Duc afferma che occorre ristabilire lo "stile" del XII secolo per le arcate della sagrestia, al fine di conservare l'unità di questa parte dell'edificio che è stato deturpato a suo giudizio dalle forme del XIII secolo; in secondo luogo, è necessario fornire gli elementi utili per una restituzione completa del manufatto.

²⁴³ Viollet-le-Duc E.-E., *Monographie... op. cit.* p. 7

²⁴⁴ Viollet usa nel testo il termine "stile" con il significato di "forme".

Le trasformazioni nelle forme dell'arte osservate da Viollet-le-Duc nella sagrestia si ritrovano anche nel paragrafo *Chœur*. Le modanature, i capitelli, la semplicità nobile e grandiosa dell'ornamento si rapportano con il grande rinnovamento che si manifesta verso la fine del XII secolo e l'inizio del XIII secolo. Tutte le finestre delle cappelle dell'abside e le forme delle volte sono costruite con sistema gotico, nonostante la pianta conservi l'impostazione del secolo precedente.

Viollet ipotizza che il primo architetto abbia avuto più interesse nella scelta delle belle pietre che della simmetria planimetrica²⁴⁵: infatti prende in esame le colonne, le osserva attentamente, le misura e si accorge dei difetti e dei segni ancora visibili delle lavorazioni.

Le parti più antiche dell'edificio si trovano nella «*crypte*» del XI secolo e probabilmente non si estendono oltre; nello stesso ambiente si trovano tracce di pitture murali probabilmente realizzate dopo il XIV secolo.

Le colonne originali della prima costruzione sono distinguibili chiaramente da quelle gotiche realizzate nel XIII secolo.

Nel paragrafo successivo Viollet-le-Duc rimarca l'importanza delle *Voûtes*, strutture sulle quali lavora molto, illustrando diverse idee progettuali e metodi di ripristino e ricostruzione.

Le volte della navata sono a crociera non regolari e separate da archi trasversali che poggiano sui imponenti pilastri. Viollet-le-Duc riporta il lettore all'epoca della costruzione: siamo intorno alla seconda metà del XI secolo nell'Ile-de-France e nella maggior parte delle province, secondo l'autore, si costruivano ancora solo volte a botte; le nuove volte a crociera costituiscono un sistema innovativo e di vero progresso per l'epoca e solo la chiesa di Cluny poteva vantare. A Vézelay, il nuovo sistema di costruzione arriva con il suo difficile metodo d'esecuzione, che porta problemi in ragione dei diametri differenti delle crociere. Le volte in questione incuriosiscono Viollet-le-Duc tanto che riporta la sua analisi storica e geometrica nel *Dictionnaire* alla voce *Voûtes*²⁴⁶; questo permette di verificare ancora una volta lo stretto legame tra teoria e pratica nella sua opera, in cui le esperienze sul campo corrispondono perfettamente ai concetti espressi nelle opere teoriche, tanto che le immagini che illustrano derivano proprio dai disegni di progetto.

Particolarità notevole delle volte di Vézelay è l'essere armate strutturalmente per una migliore resistenza statica: è il primo caso di questo tipo che poi, secondo Viollet-le-Duc, ha fatto scuola nelle costruzioni dell'epoca. Anche le volte del coro della chiesa sono realizzate con maestria tecnica unica, forse di influenza straniera. Inoltre le volte delle cappelle di Vézelay presentavano in

²⁴⁵ Viollet-le-Duc E.-E., *Monographie... op. cit.* p. 9

²⁴⁶ E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné... op. cit.*, vol. IX, voce *Voûte*

passato ornamenti geometrici decorativi a fresco realizzati con colori molto accesi.

Nella navata centrale Viollet-le-Duc sottolinea la presenza di volte modificate nel XIV secolo con il sistema costruttivo dell'epoca, e aggiunge che queste «*contrastaient complètement*» con le volte romaniche delle altre campate e con le volte gotiche del coro. Inoltre queste volte in forme gotiche mostrano uno stato di conservazione molto preoccupante, il che fa proporre al Maestro una loro demolizione e ricostruzione. Viollet-le-Duc si domanda se sia utile ristabilire nel sistema ora compromesso l'uniformità della navata, o se sia meglio riportarla alle sue forme primitive. La decisione viene presa consultandosi con la *Commission des monuments historiques*, dopo le dovute analisi e spiegazioni tecniche da parte dell'architetto.

Tutti gli elementi scultorei delle volte che offrono qualche interesse, vengono rimossi e disposti in una specie di museo inserito all'interno dello spazio del *Porche des Catéchumènes*, insieme agli altri frammenti scultorei smontati durante il restauro della Madeleine.

Per quello che riguarda il paragrafo dedicato alla *Façade*, Viollet-le-Duc riconosce le parti e i periodi di costruzione, osserva attentamente i diversi ornamenti e i gruppi scultorei e il fatto che la facciata non sia mai stata terminata. Per le *tours* laterali l'architetto afferma che sono state costruite durante il restauro del coro della chiesa, quindi in forme gotiche ma su una base romanica. Alla stessa epoca risalgono le torri del transetto, costruite sulle ultime campate e prospicienti la navata. Viollet scrive che delle quattro torri ne rimangono visibili solo due: una sulla facciata lato sud e l'altra sul transetto sullo stesso lato; le altre due sono rovinate e ne restano parti di murature all'altezza del muro della navata centrale.

Il portale principale della facciata presenta un importante ciclo scultoreo nel timpano, in cui il Cristo è affacciato dagli apostoli; tutta l'*Ornementation sculptée* della Madeleine colpisce Viollet-le-Duc, secondo il quale le sculture della chiesa meritano molta attenzione per il loro raro e prezioso carattere medievale.

L'esecuzione delle sculture della navata e del portico (XI e XII secolo) si distingue per l'intenzione del racconto drammatico fatto di gesti energici a volte quasi violenti; nonostante questo, le figure hanno corpi gracili e teste sproporzionate.

Viollet-le-Duc esamina attentamente tutti i capitelli delle navate e del portico e ne osserva i modi d'esecuzione differenti, rilevando il progresso dell'arte nonostante gli artigiani continuino il loro lavoro con le stesse tecniche.

Tutti gli elementi che compongono i portali sono decorati e Viollet-le-Duc si sofferma a descriverne ogni parte con sapienza e mirata attenzione, classificando le zone e i soggetti, ipotizzando la ricostruzione di un vero e proprio sistema comunicativo.

Le tre *Portes de la nef* che permettono l'accesso al *Porche des Catéchumènes* e dunque alla navata sono decorate con bassorilievi raffinati scolpiti nella strombatura dell'arco, probabilmente risalenti al XI secolo²⁴⁷.

L'architetto prende in esame tutti gli elementi decorativi presenti nelle arcate e nei medaglioni, descrivendone sia i soggetti rappresentati che i dettagli esecutivi. La stessa attenzione viene rivolta ai *Chapiteaux de la nef* che vengono catalogati e descritti uno ad uno seguendo l'ordine del lato sud e del lato nord.

Dopo l'attenta descrizione di tutte le parti del sistema architettonico, Viollet-le-Duc illustra nella parte finale della *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay* il metodo del suo lavoro di restauro fatto di considerazioni e scelte pratiche.

Il paragrafo si intitola *Travaux de restauration* e chiarisce le vicende dell'intervento urgente sul momento richiesto dalla *Commission des monuments historiques* per la Madeleine.

La situazione dell'edificio è drammatica e richiede secondo Viollet-le-Duc un immediato intervento di consolidamento per evitare pericolosi crolli. La *Commission* dispone un rapporto d'urgenza per reperire i fondi necessari ai lavori a Vézelay e incarica il «talentuoso, audace e prudente architetto Viollet-le-Duc», ritenuto forse troppo giovane ma comunque in grado di soddisfare le richieste. Questi accetta l'incarico, presentando apprezzate soluzioni di metodo e d'economia dei costi. Le istruzioni date all'architetto prescrivono di rilevare nel modo più completo il monumento distinguendone le diverse fasi costruttive e di studiarne con cura un progetto di restauro.

Prima di cominciare i lavori, Viollet redige alcune tavole d'insieme dove rende note le criticità dell'edificio mentre ne realizza altre dove riunisce le scelte, le lavorazioni e l'attenzione per i diversi elementi architettonici.

In seguito egli deposita l'ordine dei lavori necessari con il quale avviare la raccolta del credito per i lavori.

Viollet-le-Duc descrive l'*Ordre des travaux* in maniera sintetica utilizzando sempre la “lettura” per parti della costruzione.

I lavori iniziano nel 1840 e fino al 1842 vengono demolite e ricostruite le quattro grandi volte della navata e ricostruiti i contrafforti esterni e gli archi di spinta.

Negli anni 1842-1843 viene effettuato il lavoro di ripresa dei restanti contrafforti e degli archi di spinta della navata e la ripresa degli archi di spinta del coro e delle cappelle, oltre alla costruzione della carpenteria.

²⁴⁷ Se il maestoso timpano centrale ha come soggetti il Cristo e gli apostoli, la porta a Sud mostra l'Adorazione dei Magi e dei pastori, mentre la porta a Nord racconta l'Annunciazione, la Visita e l'apparizione dell'angelo annuncia la nascita del Salvatore.

Il 1844 è l'anno dell'inizio dei lavori di restauro del portico, dove una volta era crollata nel 1843. Nello stesso anno vengono puntellate tutte le parti che possono essere conservate e ricostruite le volte, si avviano i lavori della galleria delle rovine e vengono continuati i lavori nel coro.

Nel 1845 Viollet-le-Duc inizia i lavori della torre della facciata e prosegue le opere di restauro del portico e del coro.

Tra il 1846 e il 1848 la torre della facciata viene ripresa alla base, inoltre vengono smontate e rimontate tutte le parti della facciata del XIII secolo che sono fuori piombo di circa 45 centimetri. Negli stessi anni avviene la costruzione della carpenteria e della cornice della navata e il completamento del coro.

Fra gli anni 1849 e 1853 vengono terminati i lavori di dettaglio lasciati incompiuti, proseguono i lavori alle basi delle torri della facciata e al suo coronamento. Nello stesso periodo terminano i lavori della facciata, vengono effettuati lavori generali internamente, insieme al restauro della cripta.

Fra il 1854 ed il 1856 i lavori interessano l'antica sala capitolare e una porzione del chiostro: le porte della chiesa e le sculture del portico, oltre allo smontaggio di parti della torre del transetto.

L'ultima parte del testo raccoglie i numerosi disegni che Viollet-le-Duc aveva realizzato durante i lavori di restauro della Madeleine: planimetrie, alzati, sezioni e dettagli costruttivi corredano la relazione e rendono chiaro il lavoro di ricerca de l'"unità" e dello "stile".

Quando pubblica questa relazione, molti anni dopo la conclusione dei lavori alla Madeleine, Viollet-le-Duc ha nel frattempo realizzato molti altri interventi di restauro, fra cui la Cattedrale di Nôtre-Dame a Parigi (1845-1864), la Basilica di Saint-Denis a Parigi (1847-1874), il castello di Pierrefonds (1857-1884) e la cittadella di Carcassonne (1852-1879), ha ricoperto ruoli importanti a livello nazionale nel settore della tutela dei monumenti.

Grazie a questa ricca esperienza, l'architetto ha potuto formulare la sua teoria inserendosi a pieno titolo nel dibattito dell'epoca proponendo un metodo nuovo per gli interventi di restauro.

La relazione di progetto della Madeleine é organizzata chiaramente e ordinatamente per temi come in un dizionario dove le voci costituiscono il sistema complesso della teoria.

Il *Dictionnaire* era già stato pubblicato fra gli anni 1854-1868, e al suo interno sono riportate numerose considerazioni che provengono proprio dall'esperienza del cantiere della basilica di Vézelay; per esempio, alla voce «*Restauration*» corrispondono le scelte fatte per il restauro delle volte della navata della chiesa cioè di restaurare le volte nella loro forma primitiva, perché è più vantaggioso per l'edificio. Anche le illustrazioni all'interno del *Dictionnaire* sono state scelte dalla vasta raccolta delle esperienze di cantiere e fra queste vi sono proprio molte di quelle del cantiere della basilica di Vézelay.

La Madeleine, essendo il primo vero incarico di Viollet-le-Duc, permette di comprendere le scelte e gli indirizzi metodologici che si manifestano ancora con molta prudenza per gli aspetti più conservativi, le stratificazioni storiche e i valori archeologici e documentari. Questo rappresenta un vero cantiere in cui realizzare la “sperimentazione operativa” delle regole della sua teoria, per ricostruire l’integrità e la logica deducibile attraverso procedimenti scientifici²⁴⁸; un metodo rigoroso che fonda la sua applicazione sull’analisi ed individuazione di ogni elemento architettonico per poi metterlo a sistema con la parti, i volumi e le masse che compongono l’intera architettura.

Nel caso della Madeleine è evidente la corrispondenza fra teoria e prassi nel progetto di restauro: lo “stile” è raggiunto attraverso la coerenza tra la materia ed il principio costruttivo. Questi principi vengono costantemente verificati sul cantiere e portati avanti anche con l’ausilio della *Commission des Monuments Historiques*.

L’architetto ha dunque ricercato con prudenza e abilità l’unità stilistica dell’edificio, comprendendone appieno il *system* ed i suoi funzionamenti, la storia delle pietre e delle parti dell’architettura: metodo che ha dato come risultato lo “stile” che discende proprio dal principio ordinatore della struttura. La relazione del 1873 è un modo per ordinare e sistematizzare in una visione teorica coerente, arricchita dalle molte altre prestigiose esperienze in cantieri di restauro negli anni successivi, gli elementi già emersi nella sua prima, ma non significativa, opera realizzata.

²⁴⁸ Vassallo, E., *Il progetto di Viollet-le-Duc per il restauro della chiesa della Madeleine di Vézelay*, in Fiengo G., Bellini A., Della Torre S. (a cura di), *La Parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, Guerini, Milano 1994, p.68

3.3 “Stile” in “*Histoire d’une maison*” (1873)

L'*Histoire d'une maison* è il primo di una serie di 5 volumi destinati ad un pubblico giovane per il quale Viollet-le-Duc scrive dal 1871 e che saranno pubblicati dal celebre editore amico Pierre-Jules Hetzel (1814-1886). L'*Histoire d'une maison* è un racconto metodologico, quasi matematico, che descrive un'abitazione attraverso le sue analisi planimetriche, quote, fasi e decorazioni. Il testo è una sorta di manuale nella forma di romanzo, una storia semplice in cui un adolescente di 16 anni, M. Paul, decide di costruire la casa della sorella con l'aiuto del cugino architetto. La storia è ambientata tra il 1870 e il 1871 fuori Parigi, lontano dagli avvenimenti della guerra franco-prussiana. Come nel secondo volume degli *Entretiens sur l'architecture*, l'autore illustra un rigoroso e logico metodo fatto di principi architettonici, esponendo la cronaca delle fasi costruttive di una casa, documentandole con schemi e precisi disegni che raccontano le tecniche costruttive e il cantiere del diciannovesimo secolo.

La trama è lineare, la prosa è chiara e comprensibile in ogni aspetto della storia: questo evidenzia l'interesse dell'autore per l'insegnamento teorico e pratico delle sue teorie architettoniche.

Il progetto dell'editore Hetzel, di chiara vocazione didattica, parte nel 1864 grazie alla disponibilità di importanti scrittori di tutte le discipline.

Nel febbraio di quell'anno Hetzel chiede a Viollet-le-Duc di scrivere un libro sul tema dell'abitazione, in seguito all'apparizione dell'articolo “Maison” nel sesto volume VI del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*. Viollet sin dal principio è molto interessato al progetto e decide di collaborare all'iniziativa, ma Hetzel pochi mesi più tardi è costretto a sospenderla e solo nel 1872, alla fine della guerra franco-prussiana, il progetto di pubblicazione riprende.

Viollet-le Duc E. E.,
pianta e prospetto
principale (Viollet-le
Duc E. E., *Histoire
d'une maison*, J. Hetzel,
Paris 1873, fig. 4 e fig.
5).

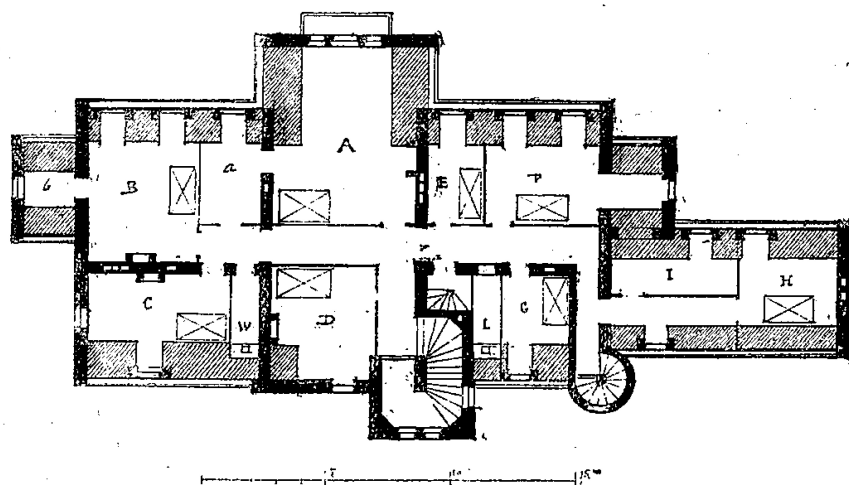
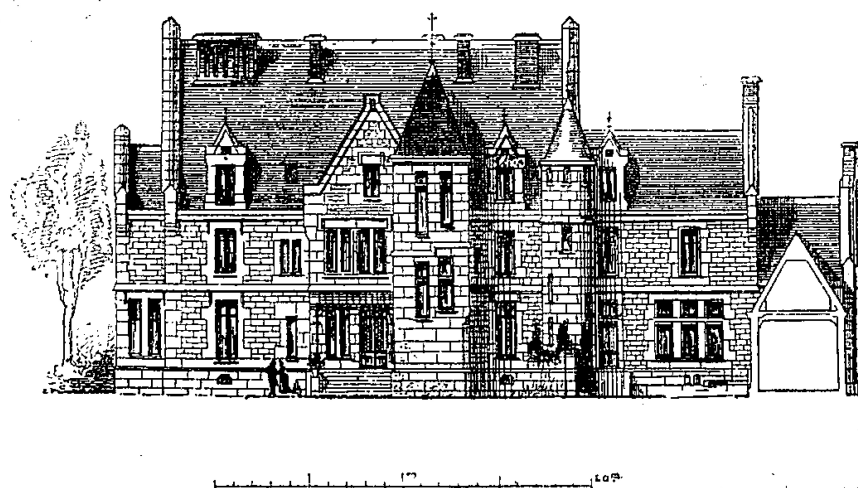


Fig. 5.



Inizialmente il titolo originale del volume era *Histoire d'une maison des champs* ma l'editore suggerisce allo scrittore-architetto di modificare il titolo cancellando «des champs»; Viollet-le-Duc accetta senza esitazioni la proposta dell'amico.

Il libro viene scritto nei mesi di luglio ed agosto del 1873 durante il suo soggiorno estivo sulle Alpi ed oggi il manoscritto originale é conservato presso l'*Archives départementales de l'Oise à Beauvais*. Il testo é presentato prima all'interno della rivista bimestrale di Hetzel, il *Magasin d'Éducation et de Récréation*, con le illustrazioni dello stesso Viollet-le-Duc; la pubblicazione in forma di libro avviene nel dicembre 1873, come strenna della celebre collana *Bibliothèque d'éducation et de récréation*, che pubblica anche i romanzi di Jules Verne e Jean-Paul Sartre.

Il libro *Histoire d'une maison* é un grande successo letterario, tanto da essere ristampato solo due anni dopo; successivamente viene ripubblicato su invito del Ministero dell'istruzione pubblica nel 1874 con titolo *Comment on construit une maison* e in seguito viene tradotto in inglese e in italiano.

Il libro, oltre ad essere un manuale di logica architettonica, contiene al suo interno una riflessione sui valori della famiglia e su quelli sociali e culturali dell'epoca in cui vive l'autore.

L'opera raccoglie perfettamente le idee innovative di Viollet-le-Duc nella materia dell'abitare, optando per uno scarto rispetto alle convenzionali regole della residenza classica basate sulla simmetria e aprendosi invece al programma architettonico e alla struttura che determinano la forma architettonica.

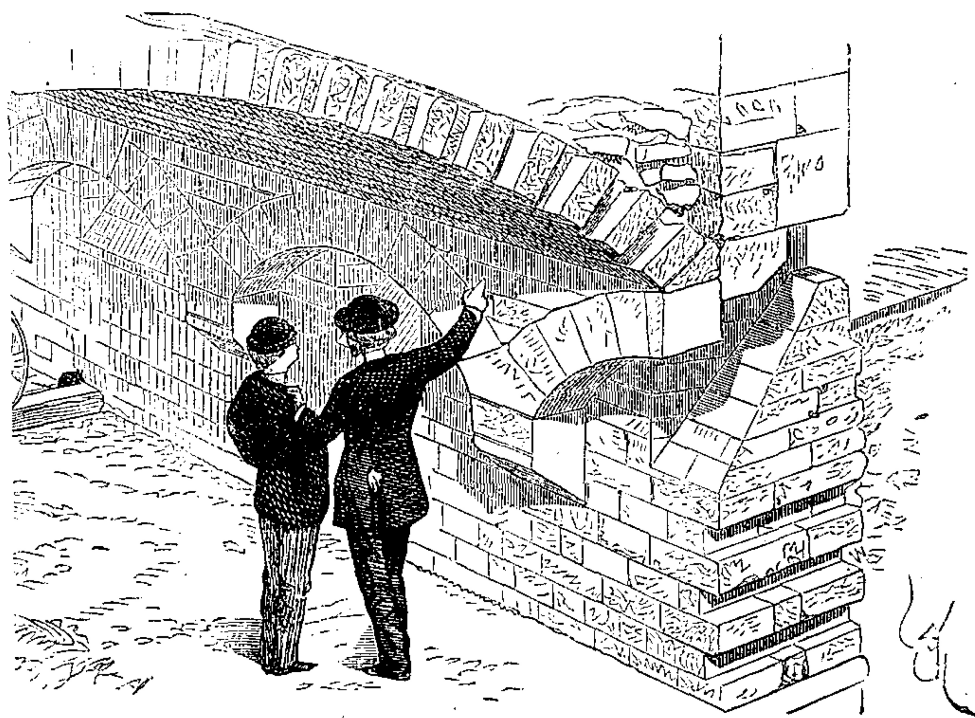
Tutta la storia si incentra sulla vicenda della costruzione e delle fasi dell'edificazione della casa. Il cugino architetto é attento al dettaglio e alle volumetrie che animano il progetto dell'abitazione, facendole entrare a far parte del processo metodologico come prodotto di principi «*de la corrélation entre l'enveloppe et ce qu'elle contient, l'expression sincère du dedans à l'extérieur*²⁴⁹».

Nonostante sia scritto in forma di racconto, il libro ha comunque un valore dottrinale, anche nel mettere in relazione la casa e i suoi abitanti; é significativo notare come i disegni planimetrici dell'*Histoire d'une maison* abbiano particolari assonanze con il progetto dell'*hôtel urbain* degli *Entretiens*²⁵⁰.

Nonostante il testo prenda in esame il progetto di una casa di campagna, l'intento di Viollet-le-Duc é quello di descrivere la residenza borghese con i suoi principi ordinati e logici.

²⁴⁹ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... cit.*, tome II, p.212.

²⁵⁰ *Ivi*, p.284.



Viollet-le Duc E. E.,
M. Paul ascolta il cugino
che impartisce le prime
nozioni sul costruire:
l'interrato e le
fondazioni (Viollet-le
Duc E. E., *Histoire
d'une maison*, J. Hetzel,
Paris 1873, fig. 10).

Il libro é suddiviso in ventotto capitoli, che vanno dall'idea di M. Paul sino all'inaugurazione della casa; Viollet-le-Duc non fa mancare al lettore un'appendice (*Définition de quelques termes techniques employés dans ce volume*) in cui sono presenti termini e parole tecniche utili a colui che si vuole avvicinare al mondo dell'architettura.

Nel primo capitolo *M. Paul a une idée*, Viollet-le-Duc vuole spiegare la sua nozione di costruzione; con parole semplici dichiara la necessità di sviluppare un programma partendo dalle richieste del committente, per poi arrivare alla realizzazione di schizzi in cui mostrare la dimensione delle parti, la posizione delle scale, lo stile e delle decorazioni; proprio nel primo capitolo emerge chiaramente il richiamo al *Dictionnaire* alla voce *Construction*.

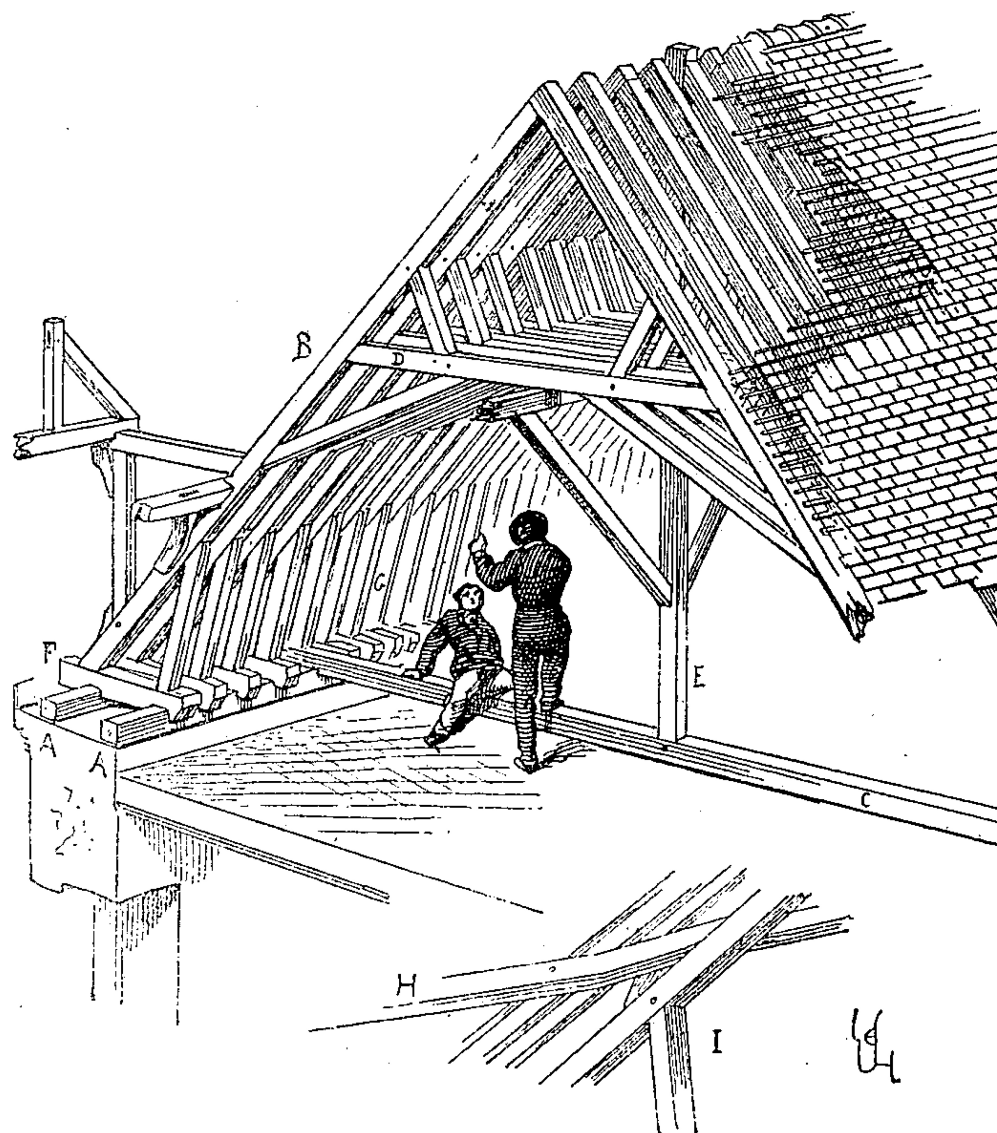
Il secondo capitolo *Avec un peu d'aide l'idée de M. Paul se développe*, ripassa in rassegna il metodo architettonico, il quale necessita sempre di un programma poiché è con questo che l'architetto redige un elenco completo di tutte le parti e dei servizi necessari. Oltre al programma, Viollet-le-Duc spiega le scale di risalita riportando misure e particolari utili alla progettazione; includendo per esempio anche una breve nota degli spazi di sosta all'interno della casa e questo dimostra la sua esperienza sul campo.

Dopo aver illustrato le problematiche derivanti dalle scelte per il programma attraverso la voce del cugino architetto, prosegue nel quinto capitolo (*M. Paul suit un cours de construction pratique*) con due lezioni pratiche: la prima è sull'importanza della conoscenza del terreno su cui costruire e quindi della geologia.

La seconda lezione sottolinea l'interesse dell'analisi e della ricerca delle cause dei difetti dei vecchi edifici; Viollet-le-Duc fa qui riferimento all'esperienza dei cantieri di restauro, nei quali ha avuto modo di osservare i punti critici dei vecchi edifici. Dunque l'osservazione e l'esperienza nella lettura delle architetture esistenti è l'esercizio fondamentale per coloro che vogliono costruire; ogni dettaglio merita la dovuta attenzione e questo passo é particolarmente significativo rispetto al tema di questa ricerca.

Nel capitolo sesto l'autore rimarca i concetti delle due lezioni e scrive: «*Deux choses sont nécessaires pour devenir un bon constructeur: un esprit juste — ce qui tient à la nature morale de chacun de nous,—et l'expérience que l'on acquiert*»²⁵¹. Lo spirito giusto e l'esperienza sono alla base del metodo di Viollet-le-Duc, il quale afferma che si può anche ricorrere ai trattati per diventare un buon costruttore: ma questo risulta essere necessario ma non sufficiente, poiché sul campo ci si trova spesso di fronte all'eccezione che non si ritrova sul manuale.

²⁵¹ Viollet-le-Duc E. E., *Comment on construit une maison (Histoire d'une maison)*, J. Hetzel, Paris s.d., capitolo VI, p. 78.



Viollet-le Duc E. E.,
M. Paul ascolta il cugino
che impartisce la lezione
sulla costruzione delle
coperture (Viollet-le Duc
E. E., *Histoire d'une
maison*, J. Hetzel, Paris
1873, fig. 15).

Dunque il libro è un buon manuale per progettare, ma l'intelligenza e l'osservazione restano i migliori modi per risolvere tutti i casi che la norma non prevede. A questo proposito, il capitolo presenta al suo interno la terza lezione teorica sui sistemi strutturali in legno: partendo dall'analisi del materiale, l'architetto deve conoscere i suoi utilizzi sia nell'architettura tradizionale sia in quella contemporanea.

Dopo una lunga trattazione sul significato della costruzione e delle conoscenze che deve possedere il buon costruttore, Viollet-le-Duc nel settimo capitolo "apre" il cantiere: i due protagonisti M. Paul e il cugino architetto iniziano col posizionamento degli assi che serviranno allo scavo. La presenza costante sul cantiere permetterà a M. Paul di comprendere tutte le varie fasi. L'osservazione dei lavori giornalieri e la trascrizione delle operazioni sono alla base della conoscenza pratica. Nell'ottavo capitolo il cugino architetto racconta della sua esperienza: non è difficile immaginare che lo stesso Viollet-le-Duc stia parlando di sé ed infatti non mancano le critiche all'*École des Beaux-Arts*, sulla quale il cugino architetto afferma che *l'on n'enseigne pas grand'chose*²⁵².

All'interno del capitolo Viollet-le-Duc rimarca continuamente l'importanza della pratica, senza la quale è impossibile lo studio dell'arte:

*«La théorie, l'art, en un mot? Certes, vous le pourrez beaucoup plus facilement, car le peu de pratique que vous aurez acquis en bâissant une maison, ou en la voyant bâtir des fondations au faite, vous permettra de comprendre bien des choses qui, sans la pratique, sont inexplicables dans l'étude de l'art. Cela vous donnera l'habitude de raisonner et de vous rendre compte de certaines formes, de certaines dispositions commandées par les nécessités de la pratique. Formes et dispositions qui paraissent être de pures fantaisies aux yeux de ceux qui n'ont aucune idée de ces nécessités»*²⁵³.

Il ragionamento sul campo guida l'architetto; non occorre costruire un grande palazzo per conoscere i sistemi di costruzione, ma è fondamentale valutare gli elementi disponibili ed osservarne il loro corretto utilizzo; se l'architetto si allontana da principi si cade nell'assurdità e nella fantasia.

Nel decimo capitolo (*M. Paul commence à comprendre*) M. Paul assiste alla realizzazione delle cantine, delle murature e delle pareti contro terra, ponendo attenzione ai materiali utilizzati. Viollet-le-Duc prosegue anche qui con la critica all'*École des Beaux-Arts* sull'uso della simmetria: l'autore riporta il caso delle residenze medievali, le quali non erano simmetriche ma avevano la

²⁵² Viollet-le-Duc E. E., *Comment...* cit., p. 105.

²⁵³ *Ivi*, p.107.

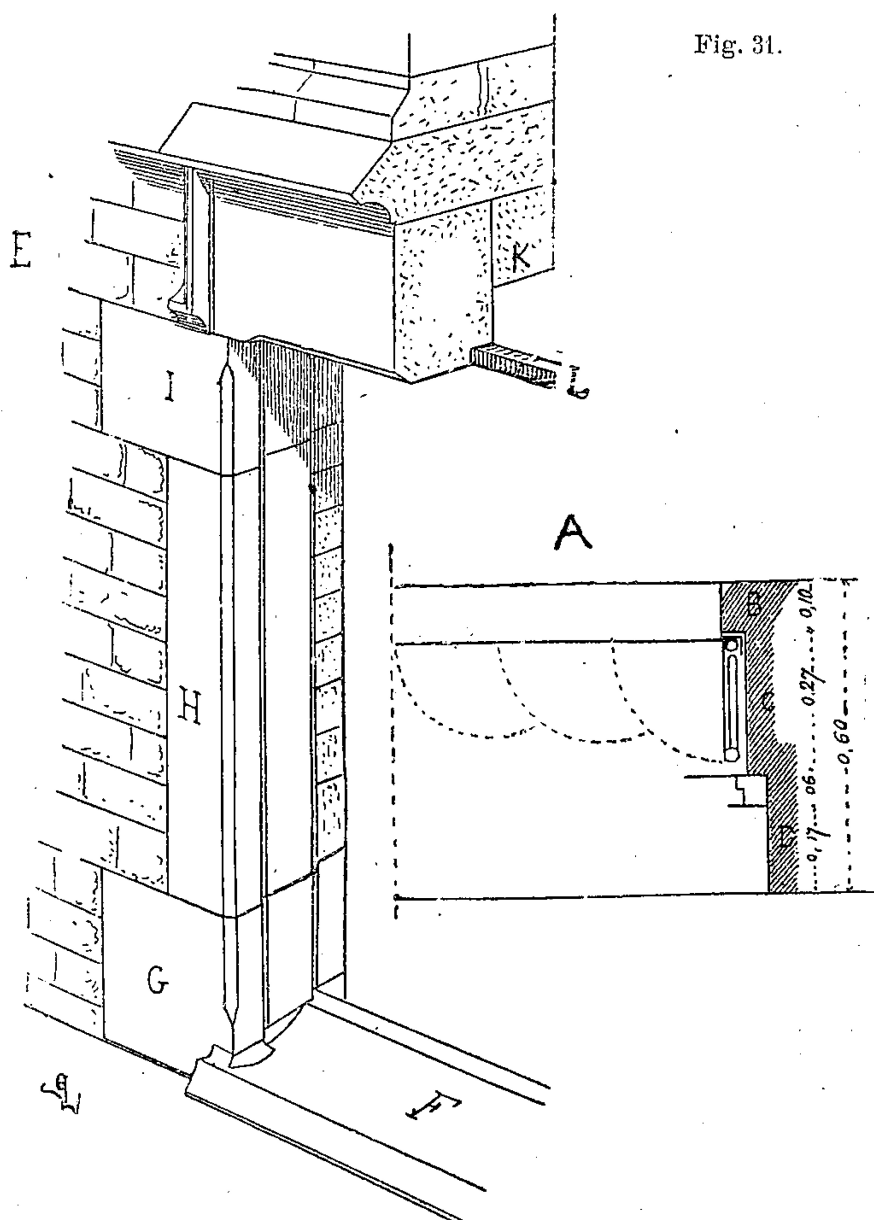


Fig. 31.

Viollet-le Duc E. E., particolare della finestra con precisi riferimenti alle parti che la compongono (Viollet-le Duc E. E., *Histoire d'une maison*, J. Hetzel, Paris 1873, fig. 31).

forma più comoda per le esigenze dei propri ospiti, e risultavano insieme gradevoli alla vista perché indicavano chiaramente le destinazioni d'uso dei volumi e quindi la verità; in conclusione, l'autore afferma che la simmetria non è altro che pura vanità²⁵⁴.

Quello della "sincerità costruttiva" sembra essere un tema caro a Viollet-le-Duc. Nel capitolo *De quelques observations adressées au grand cousin par M. Paul et des réponses qui y furent faites* si cerca di far comprendere al lettore che l'architettura deve fondarsi solo sulla sincerità e sulla ragione, e ancora nel capitolo quattordicesimo (*M. Paul éprouve le besoin de se perfectionner dans l'art du dessin*) dove sviluppa il tema del disegno e della rappresentazione, Viollet-le-Duc per bocca del cugino di M. Paul afferma:

*«J'aime à vous voir ce désir d'apprendre, petit cousin, c'est la moitié du chemin de fait; mais ce n'est que la moitié et... la moins difficile. Je ne vous enseignerai pas en huit jours, ni même en six mois, l'art de dessiner sans difficultés, soit les objets que vous voyez, soit ceux que vous imaginez dans votre cerveau; mais je vous donnerai la méthode à suivre, et avec du travail, beaucoup de travail et du temps, vous arriverez, sinon à la perfection, au moins à la clarté et à la précision. Dessiner, c'est, non pas voir, mais regarder»*²⁵⁵.

Nel sedicesimo capitolo (*Le critique*) i due protagonisti si confrontano sul tema della decorazione degli edifici, tema importante per la ricerca in questione. Il cugino architetto afferma che "decorare" per molti suoi contemporanei coincide con l'applicazione di elementi copiati da architetti esistenti, ma questo non ha nulla a che vedere con la ricerca dello "stile" in architettura, che invece ricerca l'origine e i principi che ne stanno alla base²⁵⁶, qui troviamo quanto già detto a proposito dello "stile" sia nel *Dictionnaire* che negli *Entretiens*.

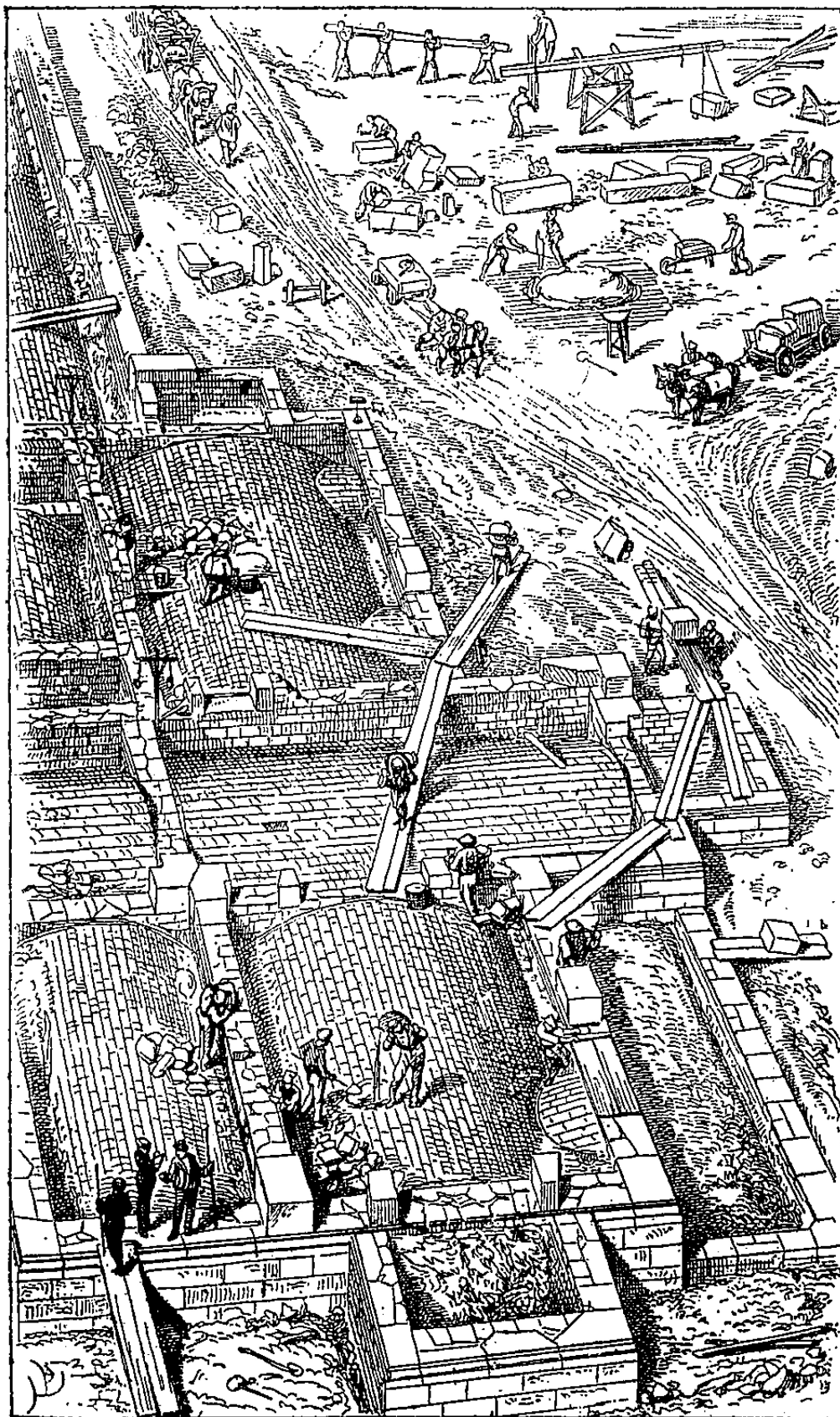
Il capitolo diciassettesimo contiene al suo interno il racconto delle esperienze di Viollet-le-Duc in Italia: *«C'est qu'il y a bien des sortes d'architecture en Italie, suivant les époques, les latitudes et les usages des populations de la péninsule»*²⁵⁷. L'esperienza del viaggio è sicuramente utile all'architetto al fine della progettazione: infatti, attraverso il ragionamento e l'osservazione delle cose, queste si rivelano per la loro identità consentendo di riconoscerne i singoli elementi. In questo modo, allontaniamo dalla nostra mente l'inganno

²⁵⁴ Viollet-le-Duc E. E., *Comment... op. cit.*, p.133.

²⁵⁵ Viollet-le-Duc E. E., *Ibidem*, p.161.

²⁵⁶ Viollet-le-Duc E. E., *Ibidem*, p.182.

²⁵⁷ Viollet-le-Duc E. E., *Ibidem*, p.186.



Viollet-le Duc E. E.,
il cantiere (Viollet-le
Duc E. E., *Histoire
d'une maison*, J. Hetzel,
Paris 1873, fig. 35).

che deriva dall'apparenza e da una osservazione veloce e distratta.

M. Paul è interessato anche a comprendere cosa sia l'architettura, e l'autore ne approfitta per rispondere illustrando le sue idee: prima di tutto è necessario specificare che in architettura vi sono specifici processi di pratiche di costruzione, che rimandano sempre al metodo da seguire. Questo metodo non è altro che l'applicazione della capacità di ragionare nei diversi casi. L'osservazione delle circostanze, i fatti, le abitudini, il clima e le condizioni igieniche costruiscono il ragionamento prima del progetto dell'opera. Quando queste operazioni saranno completate e coordinate dalla mente allora, senza esitare, si può riportare su carta il risultato del lavoro intellettuale. L'architettura ha dunque il compito di rendere l'arte espressione fedele delle esigenze dei tempi in cui viviamo e l'involucro edilizio è legato a ciò che deve contenere.

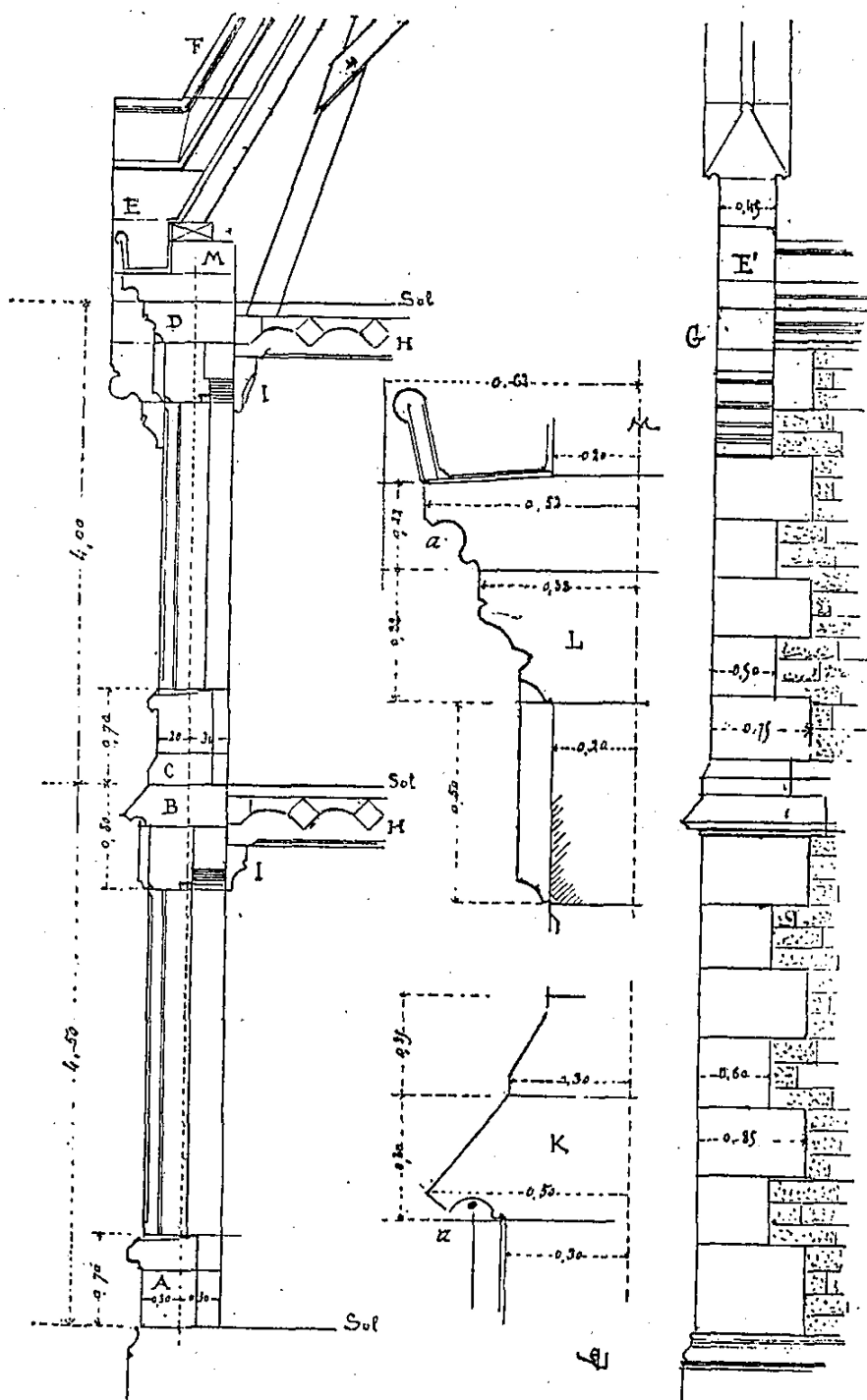
Il diciottesimo capitolo affianca alcune importanti osservazioni teoriche alla descrizione delle fasi del cantiere che sta proseguendo veloce. La prassi è sostenuta dalla teoria impartita dal cugino architetto, e M. Paul impara giorno dopo giorno ad acquisire il metodo teorico e pratico.

Il giovane Paul domanda al cugino cosa si deve intendere per "ordine". La risposta è chiara; in architettura la parola "ordine" si può usare in due modi: l'ordine architettonico e l'ordine come la correlazione tra le parti. Sin dai tempi antichi, l'ordine architettonico è costituito dalle colonne o supporti verticali ed elementi orizzontali, e questo è il modo più semplice ed antico di pensare la struttura (o scheletro dell'edificio). Non manca la critica ai contemporanei e quindi agli ordini "mummificati" ed applicati ovunque e comunque, preoccupandosi solo dell'ordine della facciata e non del fronte che deve corrispondere all'uso interno²⁵⁸; è necessario dunque riconsiderare i requisiti della costruzione e studiare le esigenze del tempo.

Il diciannovesimo capitolo è incentrato sullo studio delle questioni teoriche applicate alla costruzione della casa. In questa parte del testo emerge chiaramente l'importanza data ai materiali, i quali devono adattarsi al clima ed essere utilizzati con economia e sincerità.

Nel capitolo *Reprise des travaux. – la charpente* vengono spiegate le opere di carpenteria con l'ausilio del trattato di Vitruvio. Attraverso i disegni e i consigli del cugino architetto M. Paul elabora il suo progetto e comprende che l'esperienza e l'osservazione delle architetture antiche può permettergli di raccogliere numerosi dati utili alla progettazione. Questa tematica è ribadita e ripresa anche nel capitolo ventuno dove con disegni e misure vengono chiarite le questioni architettoniche strutturali. I disegni sono precisi e quotati, i dettagli delle opere di carpenteria sono realizzati con attenzione. In questo

²⁵⁸ Viollet-le-Duc E. E., *Comment... cit.*, p.200.



Viollet-le Duc E. E.,
sezione della parete
frontale e sezioni,
dettagli e riferimenti
quotati (Viollet-le Duc
E. E., *Histoire d'une
maison*, J. Hetzel, Paris
1873, fig. 42).

capitolo il cugino architetto avverte M. Paul che è importante la rappresentazione della sezione: infatti l'esercizio da svolgere su questa deve essere mirato a chiarire sin da subito tutti i nodi dell'intero edificio, questo perché il carpentiere deve poter leggere chiaramente tutto il progetto.

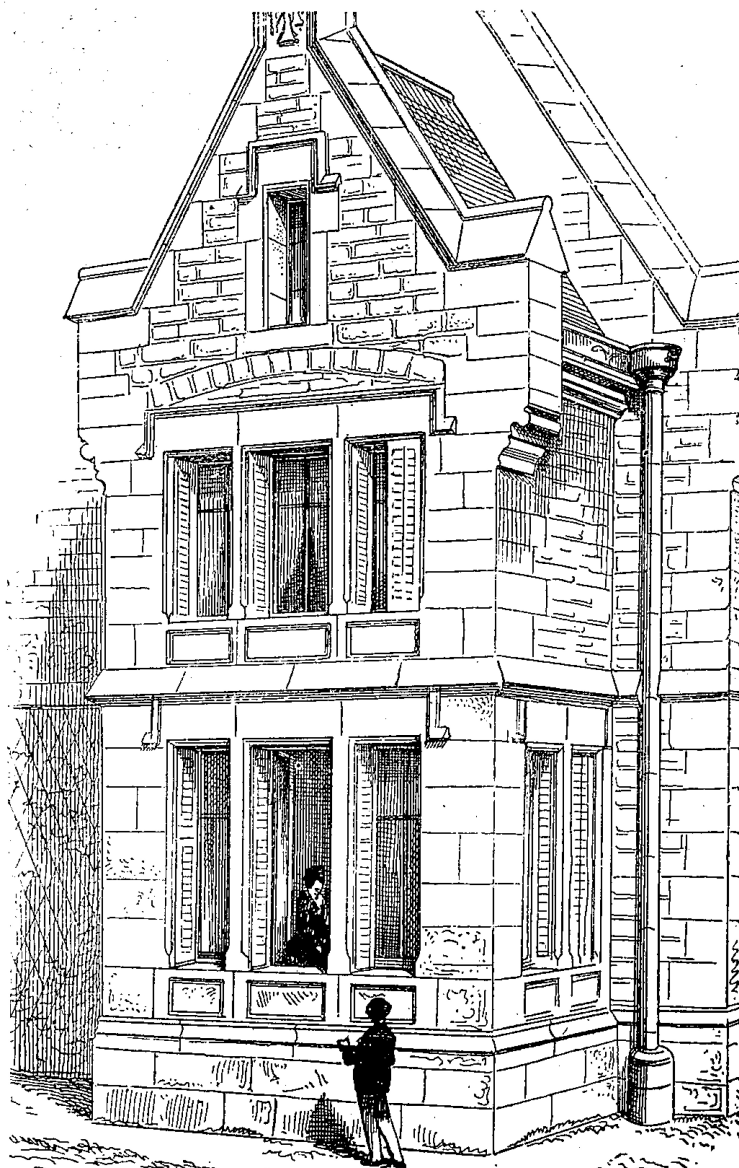
Il capitolo seguente (*La fumisterie*) tratta in dettaglio, come un manuale, il tema delle canne fumarie e dei camini della casa. L'attenzione è posta al loro elementare funzionamento e all'azione dei venti che cambiano da zona a zona; il cugino architetto è sapiente e mostra tutta la sua esperienza maturata sul campo.

Nel capitolo *Des nouvelles connaissances acquises par M. Paul pendant son voyage* M. Paul vuole comprendere quale sia la differenza tra un architetto ed un ingegnere. Il cugino sceglie per spiegarlo di raccontare la favola di due gemelli, i quali erano erano tanto simili che anche la madre li confondeva. I due avevano le stesse caratteristiche, le stesse dimensioni, lo stesso approccio, gli stessi gusti, e le stesse competenze. Lavoravano come manovali dato che la loro famiglia era povera e crescendo erano diventati abili muratori, e tutto ciò che costruivano era fatto a regola d'arte. Il padre, che era un avaro, pensò che queste quattro mani che lavoravano le stesse opere con la stessa perfezione, potevano produrre molto di più se divise nel lavoro. Così un figlio venne incaricato di lavorare per le opere sotto terra, mentre l'altro doveva dedicarsi alle opere fuori terra. Questo non aveva senso, dato che entrambi avevano sempre operato in un caso come nell'altro, ma da sempre erano stati educati ad obbedire e così fecero. Senza collaborazione e senza prestarsi assistenza per il bene del lavoro, i due finirono per discutere: lavorare fuori terra senza aver adeguatamente preparato le fondamenta, non poteva permettere la buona condizione delle struttura esistente. Per questo motivo i due fratelli si separarono, e ognuno di essi, ormai abituati alla specialità che era stata loro imposta rimasero inadatti a fare qualsiasi altra cosa.

M. Paul comprende la storia, ma non ancora la differenza tra un architetto ed un ingegnere. Il cugino architetto provvede allora a dare un ulteriore chiarimento, spiegando all'allievo che in realtà un ingegnere esperto può essere un buon architetto, così come un talentuoso architetto deve essere anche un buon ingegnere. Ma dal momento che questa individualità è stata divisa, le due metà ora operano ciascuno nel proprio settore. Se gli ingegneri costruiscono un ponte, gli architetti dicono che è brutto, e non sempre si sbagliano. Se gli architetti realizzano un palazzo, gli ingegneri criticano l'uso dei materiali, fatto senza risparmio e senza una conoscenza esatta delle loro proprietà.

M. Paul domanda il motivo per cui se gli ingegneri fanno un ponte, gli architetti lo criticano dicendo che non è bello.

Il motivo, spiega il cugino, sta nel fatto che la questione dell'arte è stata separata dalla questione della tecnica per colpa del "padre avaro". Agli architetti hanno detto che dovevano essere artisti e che si sarebbero dovuti



Viollet-le Duc E. E.,
la sala da biliardo vista
dall'esterno (Viollet-le
Duc E. E., *Histoire
d'une maison*, J. Hetzel,
Paris 1873, fig. 44).

occupare della forma; agli ingegneri hanno detto che dovevano occuparsi di ciò che era scientifico, la forma non riguardava la loro materia.

Ciò sembra assurdo al giovane M. Paul, e il cugino sottolinea come l'architettura sia conseguenza della tecnica delle costruzioni: cioè, è fondamentale utilizzare i materiali secondo le loro qualità o proprietà, poiché le forme architettoniche che ne derivano abbiano ragione d'essere²⁵⁹; questo passo è particolarmente importante e significativo rispetto al tema di questa ricerca, poiché lo "stile" secondo Viollet-le-Duc si fonda sulle conoscenze sia dell'architetto che dell'ingegnere.

Nel ventiseiesimo capitolo (*La couverture et la plomberie*) il racconto va verso la conclusione del cantiere: le murature sono ormai alte, i pavimenti ultimati, si comincia a lavorare alla copertura. Il lavoro del cugino e di M. Paul si concentra sulla realizzazione dei disegni di dettaglio del tetto per gli operai. Non manca una accurata descrizione della posa in opera del manto di copertura e l'attenzione per la regimentazione delle acque meteoriche come anche nella *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales*; nel testo vengono inserite anche alcune considerazioni sulle coperture delle abitazioni delle case parigine.

Viollet-le-Duc dedica il penultimo capitolo del libro, *L'ordre dans l'achèvement des travaux*, alla figura dell'architetto che fin dall'inizio curato il progetto con metodo, ordine e precisione; questa sua attenzione ha fatto sì che le opere fossero eseguite in maniera corretta senza perdere tempo e in costante dialogo con gli operai del cantiere.

M. Paul torna a Parigi dopo la pausa a causa della guerra franco-prussiana e questo ritorno alle sue attività di studente gli permette di vedere con più lucidità il percorso fatto sin a quel momento col cugino architetto. Sono trascorsi ormai dodici mesi dal giorno in cui erano iniziati lavori ed il giovane apprendista ha imparato a ragionare, a pensare prima di parlare e ad ascoltare chi ne sa più di lui.

L'ultimo capitolo, il ventottesimo, viene interamente dedicato all'inaugurazione della casa dove la sorella di M. Paul si sarebbe trasferita, per la quale viene organizzata una festa con tutti coloro che avevano prestato servizio presso il cantiere. M. Paul è orgoglioso e molto soddisfatto del lavoro svolto con l'ausilio del cugino.

Con il volume *Histoire d'une maison* o *Comment on construit une maison*, Viollet-le-Duc lascia la sua eredità di progettista ai giovani studenti che vogliono scegliere di "fare architettura".

Questo volume fa parte della serie *Histoire de...* (*Histoire d'une forteresse* 1874,

²⁵⁹ Viollet-le-Duc E., *Comment... cit.*, p. 275.

Histoire de l'habitation humaine 1875, *Histoire d'une hôtel de ville et d'une cathédrale* 1878, *Histoire d'un dessinateur* 1879) e segue le altre numerose pubblicazioni come ad esempio gli *Entretiens sur l'architecture* e il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*.

Il testo mette in evidenza il metodo con il quale si deve operare per la realizzazione di una nuova costruzione, messo a punto grazie alla sua grande esperienza pratica.

Nel racconto, che può essere inteso anche come manuale, si ritrovano due singolari personaggi che ci aiutano a comprendere la figura dell'architetto Viollet-le-Duc. Forse non è un caso che l'esperienza dell'autore sia riconducibile sia al giovane M. Paul che al cugino architetto: se il secondo incarna la figura del progettista e teorico, in M. Paul si può riconoscere il percorso di Viollet-le-Duc nella sua formazione fatta di esperienze e viaggi.

Nel racconto la corrispondenza tra teoria e prassi è chiara sin dalle prime pagine e i temi del metodo, dei principi e dello stile sono ripresi in più capitoli, a seconda della fase o del dettaglio da progettare o realizzare.

L'esperienza del cantiere di restauro, svolta sin dalla giovane età dell'autore, entra nella storia con i numerosi riferimenti alla conoscenza dell'edificio antico: l'osservazione e l'esperienza maturata nei cantieri precedenti è fondamentale nell'elaborazione della teoria e del metodo pratico di progetto, che si deve attuare sia per un restauro architettonico che per una nuova costruzione.

Il metodo proposto da Viollet-le-Duc consiste prima di tutto nella scelta della struttura: l'architetto dovrà sempre attenersi ad essa ed ai suoi principi come chiarito nel *Dictionnaire* alla voce "Stile", infatti la sintesi del metodo consiste proprio nel dichiarare lo "stile" e la "verità" dell'edificio ispirati dalla scelta della logica strutturale e dai volumi che lo compongono.

Con questo libro, l'autore dichiara la sua volontà nel costruire la "verità" funzionale partendo dal contesto e dalla struttura per arrivare alla visione d'insieme fino a determinare il dettaglio strutturale.

Come nell'*Instruction* scritto insieme a Mérimée, la volontà dell'autore è quella di insegnare a progettare e a gestire il cantiere, affrontando le questioni architettoniche con metodo e rigore.

Anche nell'*Histoire d'une maison*, dunque, è possibile leggere la perfetta corrispondenza fra teoria e prassi nel progetto d'architettura per Viollet-le-Duc: dove l'unico fine è raggiungere lo "stile" attraverso la coerenza tra la materia ed il principio costruttivo nella pratica architettonica.

Attraverso l'analisi dei testi selezionati, in questo capitolo si è cercato di dimostrare come il pensiero teorico e l'opera pratica di Viollet-le-Duc siano intrecciati e caratterizzati da una notevole corrispondenza maturata durante il lavoro dell'architetto francese.

L'attenta lettura dei tre testi (*Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales* del 1849, la relazione *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay* del 1873 e *Histoire d'une maison* del 1873) ha consentito di verificare ed analizzare l'evoluzione del pensiero architettonico e la costruzione di una vera e propria teoria dello "stile" da parte di Viollet-le-Duc.

Emerge chiaramente, da queste analisi, il rapporto tra teoria e pratica progettuale nell'opera di Viollet-le-Duc, dove lo "stile" rappresenta la ricerca dei principi dell'architettura: da un lato vi è l'importante questione teorica su cui fondare l'architettura e dall'altra è un vero e proprio strumento per progettare.

Nonostante le strutture dei testi siano apparentemente differenti, l'organizzazione della trattazione resta la medesima: quasi a mostrare un ordine metodologico anche nella forma testuale e la sua organizzazione fatta per punti o paragrafi.

Nell'*Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales*, Viollet-le-Duc trasferisce i risultati della sua sperimentazione operativa sul campo; al tempo stesso, la riorganizzazione delle sue idee e azioni per inserirle nella *Instruction* gli consente di sistematizzarle in un pensiero teorico coerente. Teoria e prassi viaggiano insieme, influenzandosi e compenetrandosi l'una con l'altra nell'intera opera di Viollet.

Nella *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay* l'autore espone le scelte e l'indirizzo metodologico del cantiere. L'incarico del restauro è precedente alla pubblicazione del *Dictionnaire* e questo permette di ipotizzare che lo "stile" ed i suoi principi possono derivare anche dall'opera della Vézelay. Qui è chiaro come lo "stile" venga raggiunto attraverso la coerenza della materia ed il principio costruttivo, elementi fondamentali nella teoria.

Nell'*Histoire d'une maison* Viollet-le-Duc inserisce la sua esperienza nella progettazione e in cantiere; sempre all'interno della trattazione non mancano espliciti riferimenti alla sua teoria e al suo *Dictionnaire*. Teoria e prassi divengono un unico elemento alla base dell'opera architettonica, rispondendo ai dettami dello "stile".

Lo "stile" è dunque un vero strumento di progetto che può trovare la sua espressione più compiuta tanto in un restauro quanto in un'opera *ex-novo*, nei quali l'interpretazione della realtà è un metodo di indagine che precede la pratica. La capacità di Viollet-le-Duc di fare uso dello "stile", di ricorrere a principi, quindi di costruire un metodo, gli permette di interpretare gli aspetti peculiari dell'architettura antica e nuova, dove la storia e la conoscenza divengono materiali di progetto.

Conclusioni
Conclusion

Conclusioni

La ricerca, i cui risultati sono illustrati in queste pagine, è partita avendo come obiettivo quello di mettere in luce il “profilo razionale” di Viollet-le-Duc: quel tratto della sua “*Weltannschauung*” che lo ha portato a reinterpretare il passato secondo le esigenze del suo tempo per costruire e restaurare il patrimonio architettonico nazionale francese, e insieme di costruire un’architettura moderna che per i suoi principi innovativi segna una netta cesura rispetto a quella tradizionale dell’*École des Beaux Arts*.

Per raggiungere tale obiettivo, si è analizzato in primo luogo il significato del termine “stile” nella cultura architettonica francese dell’Ottocento ed in particolare nella teoria di Viollet-le-Duc; si sono poi indagate le modalità di traduzione operativa del concetto di “stile” nei due casi-studio selezionati: il restauro della Madeleine a Vézelay e la costruzione *ex-novo* della Casa Milon a Parigi; infine, si sono ricercate le corrispondenze tra la teoria e la prassi confrontando i progetti con le opere teoriche di Viollet-le-Duc e con la concreta testimonianza degli edifici realizzati.

Viollet-le-Duc è un architetto dotato di vastissime conoscenze storiche e di altrettanto ampie conoscenze tecniche: elementi che sono alla base del progetto e della teoria fondati su un nuovo concetto di “stile”.

Egli costruisce le sue teorie sullo “stile” partendo dall’indagine sia linguistica sia storico-artistica: il lavoro di analisi si è dunque concentrato sull’individuazione di alcune idee base che ricorrono nei suoi scritti e nei suoi progetti, per poi potere su queste costruire una lettura originale delle sue ricerche. Analizzando le pagine dei suoi scritti, è stato possibile constatare quanto il suo atto “rivoluzionario” sia ben lontano dal rifiuto, anche se parziale, dei capisaldi della tradizione architettonica; ma sia, piuttosto, la ricerca di principi che poggiano su basi razionali rispondenti alla legge dell’“unità”.

L’analisi attenta degli scritti di Viollet-le-Duc ha consentito non solo di

chiarire il suo percorso teorico, ma anche ad interpretarne le scelte operative in chiave di una continuità critica della tradizione dello “stile”.

La ricerca di Viollet-le-Duc, fondata sulle teorie più innovative del pensiero scientifico del proprio tempo come quelle dei biologi francesi Georges Cuvier (1769-1832) e Etienne Geoffroy-Sainte-Hilaire (1772-1844), lo ha portato a definire quelli che lui identifica come i “principi” dell’architettura al di là della varietà delle forme e degli stili storici.

Anche discipline apparentemente lontane dall’architettura, come la mineralogia, la paleontologia e l’anatomia, sono state un riferimento importante e fondamentale, che lo ha portato a considerare l’architettura non come semplice oggetto inanimato, ma come un vero e proprio organismo vivente.

Sulla base delle analogie con il pensiero scientifico ottocentesco, Viollet-le-Duc ha tracciato una visione “evolutiva” della storia dell’architettura: ogni costruzione rappresenta, a suo giudizio, una parte di un’ininterrotta catena che porta ad organismi sempre più evoluti e perfezionati, legati tra loro dallo “stile”.

Secondo Viollet-le-Duc il “principio di struttura”, al quale si giunge tramite la combinazione razionale dell’osservazione della natura e dello studio dell’architettura del passato, fonda la “legge di Unità” che indirizza l’ideazione dell’opera architettonica. Dal “principio di struttura” discende lo “stile” e a questo proposito egli significativamente scrive: *«Le style réside uniquement dans l'expression vraie et sentie d'un principe et non dans une forme immuable; donc, comme rien n'existe qu'en vertu d'un principe, il peut y avoir du style dans tout»*²⁶⁰.

Lo “stile” è perciò definito come *«manifestation d'un idéal établi sur un principe»*²⁶¹, laddove per “ideale” si intende il sottomettersi dell’architetto al principio.

La definizione di “principio di struttura” ed il ruolo centrale che esso ha nell’interpretazione dell’architettura, portano Viollet-le-Duc ad affermare che sia il restauro che la progettazione del nuovo con “stile” devono avere un unico fine: rendere manifesta la “legge dell’unità”.

I principi dello “stile” sono per Viollet-le-Duc la conseguenza della sincerità nell’impiego della forma: dunque lo “stile” è insito nell’architettura, per Viollet, quando essa procede secondo un ordine logico, cioè dall’insieme ai particolari, dal principio alla forma.

La “sincerità” dei materiali e della struttura, per l’architetto francese, ha un’accezione riferita sia al piano etico, sia a quello percettivo, sia a quello

²⁶⁰ Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... cit.*, vol. VI, p. 183.

²⁶¹ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire... cit.*, vol. VIII, voce Style.

propriamente tecnico. Proprio quest'ultimo deve rispondere al programma, espressione del principio costruttivo, e porre attenzione alla natura dei materiali e delle loro caratteristiche negando ogni tipo di "simulazione".

Quando un'architettura è logica, autentica, fondata su un principio riconoscibile e conseguenza assoluta di tale principio, l'opera possiede sempre "stile" sia nel progetto di restauro, sia in quello *ex novo*.

Tale approccio metodologico ed analitico lo ha portato a spostare l'attenzione dalle forme e dai linguaggi architettonici ai "principi di verità" della struttura, della costruzione e dei materiali: un passo che ha indubbiamente aperto la strada all'architettura moderna.

Definita questa prima fase, la ricerca è proseguita con l'analisi di alcuni progetti significativi dell'architetto francese, grazie alla possibilità di consultare i materiali originali presso la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* a Parigi dove è conservato il fondo Viollet-le-Duc. Lo studio di questi documenti, sinora in gran parte inediti, è stato supportato dall'elaborazione di disegni ed analisi grafiche utili alla comprensione della prassi dello "stile" nella sua opera, evidenziando la sapienza dell'autore nel disegnare, nel progettare e nel comunicare le sue scelte architettoniche.

All'interno del grande *corpus* dell'opera viollettiana, si è deciso di selezionare due casi esemplari, un progetto di restauro ed uno di realizzazione *ex novo*, e di analizzarli più approfonditamente per poter verificare l'esistenza o meno di una corrispondenza fra teoria e prassi operativa.

Attraverso lo studio dei progetti di restauro della chiesa della Madeleine di Vézelay (1840-1859) e il progetto della Maison Milon a Parigi (1857-1860), si è potuto mettere in evidenza la profonda conoscenza di Viollet della scienza dell'architettura. Il sapere teorico si materializza nella padronanza del sapere pratico, del sapere compositivo e del sapere tecnico-scientifico; un patrimonio conoscitivo che ha caratterizzato l'opera intera del Maestro francese.

Nel caso della Madeleine di Vézelay la prassi dello "stile" è concepita come ricostruzione dello stato considerato "originario", attraverso la ricerca della tecnica costruttiva più adatta e l'analisi delle parti e dei volumi dell'edificio. Il valore di questo progetto sta a nostro giudizio nel fatto che Viollet-le-Duc ritiene la conoscenza il presupposto essenziale dell'intervento di restauro e del raggiungimento dello "stile": definendo il principio fondamentale dell'unità stilistica, elaborando soluzioni diverse caso per caso, accettando il completamento per analogia costruttiva e, infine, confermando l'esistenza di una gerarchia di valori che determinano le priorità del progetto di restauro.

Diversa è la prassi di cantiere del progetto per la costruzione della Maison Milon. Qui Viollet-le-Duc ha modo di concretizzare senza vincoli le sue teorie attraverso lo "stile", dichiarando la volontà di operare con soluzioni volumetriche che rispondano all'esigenza dei "principi di struttura", individuati attraverso una gerarchia degli elementi che determinano le priorità

del progetto (i materiali, la funzione e la facciata).

L'idea-cardine nel progetto d'architettura per Viollet è che l'immaginazione non crea il nuovo, ma riorganizza gli elementi che l'osservazione le ha fornito: l'atto dell'osservazione consiste nella capacità di cogliere un ordine con cui porsi in rapporto armonico.

L'architetto francese accoglie ed interpreta il progresso tecnologico in atto, ed auspica un'architettura nuova nelle forme, nei materiali e nei metodi costruttivi ma che recuperi i fondamenti dall'esperienza architettonica medievale. Egli stesso è il divulgatore delle sue teorie nelle sue opere costruite, sfidando il metodo della copia dei monumenti classici e impartendo la sua lezione di metodo e stile.

Nell'opera di Viollet-le-Duc la ricerca dello "stile" coinvolge dunque ogni aspetto del progetto: l'articolazione dei volumi, i prospetti, la funzione interna e la decorazione. Egli, nel suo lavoro di analisi, ricerca e progetto per una nuova architettura, non propone la copia di quella del passato, bensì il recupero dei suoi "principi razionali" attraverso un metodo rigoroso incardinato sullo "stile".

Al termine di questa seconda fase della ricerca, dopo aver esaminato sia le fonti teoriche che i progetti di Viollet-le-Duc, la verifica della corrispondenza tra teoria e pratica ha richiesto l'ulteriore passo dell'analisi di alcuni scritti selezionati all'interno della sua ricchissima bibliografia. Il primo testo preso in considerazione sono i *Conseils pour la restauration en 1849 par Eugène Viollet-le-Duc et Prosper Mérimée*, nel quale l'autore elabora precise proposte sugli interventi da compiere nel campo del restauro, impartendo le necessarie istruzioni in relazione agli indirizzi da adottare in fase di progetto e in cantiere. Da questo testo si evince come per l'architetto ritrovare lo "stile" dell'edificio significhi ritrovarne la "verità", ovvero comprenderne appieno la natura delle masse e la funzione delle parti rispondenti ai principi. Nel restauro della chiesa della Madeleine a Vézelay il giovane Viollet-le-Duc affronta con sapienza il difficile compito affidatogli dalla *Commission des Monuments Historiques* presieduta da Mérimée e, per salvare il monumento dalla rovina, egli produce soluzioni mirate ad ogni singolo problema concreto, lavorando come indicato nei *Conseils* sul sistema costruttivo seguendo la propria teoria dello "stile".

I *Conseils* possono essere considerati un caso esemplare in cui poter ritrovare la corrispondenza fra teoria e prassi nel progetto di restauro in Viollet-le-Duc: in entrambe il fine è rendere chiara la legge della "unità", che emerge ogni qualvolta si raggiunge lo "stile" attraverso la coerenza tra la materia ed il principio costruttivo nella pratica architettonica.

Il secondo documento che si è scelto di analizzare è la *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay* (1873), in cui l'architetto descrive i lavori operati per il restauro della Madeleine, a distanza di 25 anni dalla

pubblicazione dei *Conseils pour la restauration*. Essendo questo il primo vero incarico di restauro di Viollet-le-Duc, la descrizione fattane molti anni più tardi permette di comprendere le scelte e gli indirizzi metodologici adottati, che si manifestano ancora con molta prudenza per gli aspetti più conservativi, le stratificazioni storiche e i valori archeologici e documentari. Quello della Madeleine rappresenta per Viollet il primo vero cantiere in cui poter sperimentare i principi della sua teoria, per costruire un metodo rigoroso che fonda la sua applicazione sul riconoscimento di ogni elemento architettonico per poi metterlo a sistema con la parti, i volumi e le masse che compongono l'intera architettura.

Viollet-le-Duc propone in questo testo la descrizione di un metodo costruttivo e delle modalità della sua messa in opera, restando fedele alla propria teoria dello stile. Qui egli mostra tutta la sua esperienza pratica, che insieme alla produzione teorica espressa nel *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1854-1868) rendono chiara la sua volontà nella ricerca dello "stile".

Nel caso della Madeleine è evidente la correlazione fra gli scritti, la teoria e la prassi del progetto di restauro: lo "stile" è raggiunto attraverso la ricerca di coerenza tra la materia e il principio costruttivo, obiettivo costantemente perseguito nel cantiere dell'architetto.

Infine, il terzo testo analizzato è l'*Histoire d'une maison* (1873), in cui l'autore ha trasformato una vera e propria lezione teorica e pratica in un romanzo didattico sul quale anche gli studenti possono comprendere il metodo di lavoro e di analisi; qui si può leggere la perfetta corrispondenza fra teoria e prassi nel progetto d'architettura dove l'unico fine è raggiungere lo stile attraverso un metodo fatto di coerenza tra la conoscenza della materia ed il principio costruttivo nella pratica architettonica.

Viollet-le-Duc prosegue nell'*Histoire* la sua costante ricerca dello "stile", elaborando un metodo fatto di principi invariabili che fondano il carattere immutabile dell'architettura e che perseguono la "sincerità" e l'"unità" della costruzione.

La "logica" e la "sincerità" sono i termini che permettono di legare il concetto di "stile" alla teoria e alla pratica del progetto d'architettura.

I risultati della ricerca qui presentati hanno enucleato e messo in luce gli elementi che possiamo considerare come punti-cardine della teoria e della prassi per l'architetto, evidenziando come il pensiero teorico e l'attività pratica di Viollet-le-Duc siano entrambe caratterizzati senza dubbio dallo "stile".

Prima di tutto è lo "stile" che rappresenta la sintesi della teoria e della pratica costruttiva viollettiana, per questo lo si può intendere come metodo operativo ma anche come strumento di osservazione della realtà architettonica, che permette di individuare i principi su cui fondare il progetto sia che si tratti di un restauro sia che si tratti un progetto *ex novo*. A questo proposito il restauro

e lo studio dell'architettura storica possono essere considerati come un mezzo con cui progettare il nuovo, uno strumento per trovare soluzioni operative per il nuovo nel rispetto delle regole strutturali e compositive.

La ricerca ha anche permesso di comprendere l'importanza che ha per Viollet-le-Duc il raggiungimento della "migliore utilità", ovvero progettare l'architettura attraverso un metodo che permetta di rispettare i principi fissi della struttura e le sue leggi. Dal lavoro di ricerca é emerso quanto Viollet-le-Duc operi sempre attraverso un sistema fatto di masse e di corpi che hanno una propria logica funzionale e di equilibrio statico; queste composizioni che si fondano su gerarchie di parti autonome strettamente connesse fra loro permettono alle architetture la migliore funzionalità strutturale. Il risultato formale in questo modo di fare architettura risulta essere certamente quello di aggregazione di volumi che a partire dal corpo principale non nascondono mai la propria struttura.

In questo approccio progettuale bisogna evidenziare che non vi é dunque nessuna differenza tra progetto *ex novo* e progetto di restauro: ciò che é funzionale possiede sempre e comunque lo "stile".

A partire da questi risultati, emergono i contributi originali che la ricerca aggiunge alla corposa produzione storico-critica sull'opera di Viollet-le-Duc: ovvero, poter leggere in una nuova ottica l'opera violletiana aggiungendo ai molti aspetti noti l'analisi del tema dello "stile", che emerge come nodo centrale che lega il suo lavoro pratico e teorico.

Conclusion

Notre recherche, dont les résultats sont présentés dans ce travail, au début avait pour objet la mise en exergue de l'aspect rationnel de Viollet-le-Duc: c'est-à-dire les traits de sa "Weltanschauung" qui l'ont mené à réinterpréter le passé par rapport aux exigences de son époque pour construire et restaurer le patrimoine national de l'architecture française, et en même temps à concevoir une architecture moderne, qui avec ses principes novateurs marque une forte rupture avec la tradition de l'École des Beaux Arts.

Pour atteindre ce but, tout d'abord, nous avons exploré le sens du terme style dans la culture et dans l'architecture française du XIX^{ème} siècle, et tout particulièrement dans la théorie de Viollet-le-Duc. Ensuite, nous avons abordé les modalités de traduction opérationnelle du concept de "style" dans les exemples choisis: la restauration de la Madeleine à Vézelay et la réalisation de la Maison Milon à Paris. Enfin, nous avons recherché les analogies entre théorie et pratique en faisant une comparaison entre les projets et les œuvres théoriques de Viollet-le-Duc, avec le support de l'observation concrète des édifices réalisés.

Viollet-le-Duc est un architecte doté de solides connaissances historiques et compétences techniques: des éléments qui sont à la base de ses projets et de sa théorie, fondés sur un nouvel concept de "style".

Il construit ses théories sur le "style" à partir d'une analyse aussi bien linguistique que historique et artistique: nous avons donc essayé de reconnaître des concepts essentiels qui reviennent souvent dans ses textes et dans ses projets, pour arriver ainsi à proposer une nouvelle interprétation de ses recherches. À la relecture de ses textes, on peut attester que son acte "révolutionnaire" est loin d'être un refus, même partiel, des principes traditionnels de l'architecture, au contraire, on en peut observer un développement de principes rationnels qui satisfont la loi de l'"unité".

Une analyse minutieuse des écrits de Viollet-le-Duc nous a permis non seulement de mieux comprendre son parcours théorique, mais aussi d'interpréter ses choix opérationnelles dans le cadre d'une continuité critique de la tradition du "style".

La recherche de Viollet-le-Duc, basée sur les théories scientifiques les plus novatrices de son époque, comme celles qui ont été proposées par les biologistes français Georges Cuvier (1769-1832) et Etienne Geoffroy Sainte-Hilaire (1772-1844), lui a permis de définir des principes de l'architecture qui vont au-delà de la variété des formes et des styles historiques.

Même des disciplines apparemment très éloignées par rapport à l'architecture, comme la minéralogie, la paléontologie et l'anatomie, ont représenté pour l'architecte français des points de repère essentiels, qui l'ont mené à observer l'architecture non pas en tant qu'objet inanimé, mais, au contraire, comme un véritable organisme vivant.

À partir des analogies avec la pensée scientifique du XIX^{ème} siècle, Viollet-le-Duc a conçu une vision évolutive de l'histoire de l'architecture, où chaque création représente une partie d'une chaîne ininterrompue qui conduit vers des organismes de plus en plus évolués et perfectionnés, liés les uns avec les autres par le biais du "style".

Selon Viollet-le-Duc, le "principe de structure", qui peut être atteint à travers la combinaison rationnelle d'observation de la nature et d'étude de l'architecture du passé, représente le fondement de la "loi d'unité" qui détermine la conception de l'œuvre d'architecture. C'est dans le principe de structure que le style trouve son origine, et à ce propos, l'auteur a écrit: «Le style réside uniquement dans l'expression vraie et sentie d'un principe et non dans une forme immuable; donc, comme rien n'existe qu'en vertu d'un principe, il peut y avoir du style dans tout»²⁶².

Le "style" est donc défini comme «manifestation d'un idéal établi sur un principe»²⁶³, où avec idéal, l'on entend la soumission de l'architecte au principe même.

La définition de principe de structure et le rôle essentiel de ce-dernier dans sa vision de l'architecture, mènent Viollet-le-Duc à attester que, aussi bien la restauration que la réalisation de nouvelles œuvres pourvues de style doivent tendre à un seul but: faire apparaître la loi d'unité.

Selon Viollet-le-Duc, les principes du "style" sont la conséquence de la vérité dans l'emploi de la forme: le "style" fait donc partie de l'architecture quand elle suit un ordre logique, c'est-à-dire de l'ensemble aux détails, du principe à la forme.

²⁶² Viollet-le-Duc E. E., *Entretiens... cit.*, vol. VI, p. 183.

²⁶³ Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire... cit.*, vol. VIII, voce *Style*.

La vérité des matériaux et de la structure, selon l'architecte français, doit concerner aussi bien le domaine éthique que le domaine de la perception et l'aspect strictement technique. Ce dernier doit satisfaire le programme, expression du principe de construction, et faire attention à la nature des matières et à leurs caractéristiques, en refusant toutes "simulations".

Quand une œuvre d'architecture est logique, authentique, fondée sur un principe et conséquence rigoureuse de ce-dernier, elle possède le "style", qu'il s'agisse d'un projet de restauration ou d'une nouvelle réalisation.

Cette approche méthodologique et analytique lui permet de poser l'accent non pas sur les formes et sur les langages de l'architecture mais sur les principes de la structure, de la construction et des matériaux: ce qui frayera la voie à une véritable architecture moderne.

Après avoir défini cette première phase de la recherche, nous avons analysé des projets importants de l'architecte français, grâce à la possibilité d'observer directement des matériaux originaux à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine de Paris, où le fonds Viollet-le-Duc est conservé. L'étude de ces documents, dont la plupart étaient inédits, a été complétée par la réalisation de dessins et d'analyses graphiques qui nous ont permis de mieux comprendre la pratique du style dans l'œuvre de l'architecte, et qui ont démontré son extrême habileté à dessiner, à projeter et à communiquer ses choix.

Parmi les nombreuses œuvres de Viollet-le-Duc, nous avons décidé de sélectionner deux exemples, une restauration et une nouvelle réalisation, et de les analyser de manière détaillée pour vérifier s'il y avait une correspondance entre théorie et pratique.

À travers l'étude des projets de restauration de l'église de la Madeleine de Vézelay (1840-1859) et le projet de la Maison Milon à Paris (1857-1860), on a pu mettre en exergue la profonde connaissance de la science de l'architecture démontrée par Viollet-le-Duc. Sa compétence théorique se traduit en maîtrise des notions pratiques, de la composition et des aspects scientifiques et techniques. Un bagage de connaissances qui a fortement marqué le travail de l'architecte français.

En ce qui concerne la Madeleine di Vézelay, la pratique du "style" est conçue en tant que reconstruction de l'état "originel" de l'édifice, à travers la recherche de la technique de construction la plus adaptée et l'analyse des parties et des volumes de l'édifice. La valeur de ce projet réside, d'après nous, dans le fait que Viollet-le-Duc considère la connaissance comme la condition préalable pour réaliser une restauration et atteindre le style, en effet, il définit le principe fondamental d'unité de "style", il élabore des solutions adaptées pour chaque situation, il accepte la constitution de certains éléments par analogie de construction, et, finalement, il confirme la présence d'une hiérarchie de valeurs qui déterminent les priorités dans le projet de

restauration.

L'approche est différente dans le cas du bâtiment de la Maison Milon. En ce cas-là, Viollet-le-Duc peut librement mettre en pratique ses théories par le biais du "style", en déclarant sa volonté de réaliser des solutions volumétriques qui respectent les "principes de structure", distingués grâce à une hiérarchie de valeurs qui déterminent les priorités dans le projet (les matériaux, la fonction et la façade).

L'idée centrale dans le projet d'architecture, pour Viollet-le-Duc, est que le rôle de l'imaginaire n'est pas celui de créer de nouveau, mais d'organiser les éléments perçus à travers l'observation: l'observation consiste en savoir identifier un ordre et opérer en harmonie avec ce-dernier.

L'architecte français accepte et interprète le progrès technique de son époque, et il souhaite une architecture moderne en ce qui concerne les formes, les matériaux et les méthodes de construction, mais une architecture qui puisse en même temps reprendre les fondements de l'architecture médiévale. À travers ses réalisations, il arrive à vulgariser ses théories, en s'opposant à la méthode de copier les monuments classiques pour imposer sa doctrine de méthode et de style.

Dans le travail de Viollet-le-Duc la recherche du "style" marque toute étape du projet: la distribution des volumes, les élévations, la fonction et la décoration. Dans son travail d'analyse, de recherche et de projet visé à une nouvelle architecture, il ne propose pas une copie de l'architecture du passé, mais, au contraire, il veut en reprendre les "principes rationnels" à travers une approche rigoureuse fondée sur le "style".

Une fois cette deuxième phase achevée, après avoir analysé et les sources théoriques et les projets originaux de Viollet-le-Duc, afin de vérifier la correspondance entre théorie et pratique nous avons examiné certains écrits de sa vaste production. Le premier texte que nous avons pris en considération a été "Conseils pour la restauration en 1849 par Eugène Viollet-le-Duc et Prosper Mérimée", où l'auteur donne des indications précises sur les démarches à suivre dans la restauration, dans la phase du projet et dans le chantier.

De ce texte on peut déduire que pour l'architecte retrouver le "style" d'un édifice correspond à en trouver la vérité, c'est-à-dire à en comprendre profondément la nature des masses et la fonction des parties qui satisfont des principes. Avec la restauration de l'église de la Madeleine à Vézelay, le jeune Viollet-le-Duc est confronté à une tâche très difficile, qui lui est confiée par la "Commission des Monuments Historiques", dirigée par Mérimée, et pour sauver le monument de sa destruction, il apporte des solutions concrètes adaptées à chaque problème, en suivant la méthode indiquée dans les "Conseils" à propos du système de construction et en respectant sa propre

théorie du “style”.

Les “Conseils” peuvent être considérés comme un exemple où l'on peut reconnaître la correspondance entre théorie et pratique dans le travail de restauration selon Viollet-le-Duc: aussi bien sur le plan théorique que pratique, l'objectif est celui de montrer clairement la loi d'unité, qui est visible chaque fois que l'on atteint le “style” grâce à la cohérence entre matière et principe de construction dans le travail d'architecture.

Le deuxième texte que nous avons décidé d'analyser est la “Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay” (1873), où l'architecte décrit les démarches suivies pendant la restauration de la Madeleine, vingt-cinq ans après avoir publié les “Conseils pour la restauration”. Puisqu'il s'agit du premier travail de restauration par Viollet-le-Duc, la description permet de comprendre les choix et les principes méthodologiques adoptés, qui ne sont pas encore fortement concentrés sur les aspects conservatifs, les stratifications et les valeurs historiques et documentaires. Celui de la Madeleine est pour Viollet-le-Duc le premier chantier où il peut expérimenter les principes de sa théorie, pour développer une méthode rigoureuse qui ne peut être appliquée qu'en reconnaissant chaque élément d'une structure et en le posant en harmonie avec les parties, les volumes, les masses qui composent l'ensemble.

Dans ce texte, Viollet-le-Duc propose une méthode de construction et les manières pour la mettre en œuvre, en respectant sa théorie du “style”. Il révèle ainsi toute son expertise au niveau pratique, ce qui, en plus de sa compétence théorique exprimée dans le “Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle” (1854-1868), démontre sa volonté de rechercher le “style”.

Le cas de la Madeleine démontre clairement la correspondance entre écrits, théorie et pratique dans le travail de restauration. Le “style” est obtenu grâce à la cohérence entre matière et principe de construction, ce qui représente le but du travail l'architecte.

Enfin, le troisième texte étudié a été “Histoire d'une maison” (1873), où l'auteur a transformé une véritable leçon théorique et pratique en roman didactique, à travers lequel les élèves aussi peuvent comprendre sa méthode de travail et d'analyse. En ce cas-là aussi, il est possible de reconnaître une correspondance entre théorie et pratique dans le projet d'architecture, où le but est celui d'atteindre le “style” grâce à la cohérence entre matière et principe de construction.

Dans l’“Histoire”, Viollet-le-Duc continue sa recherche éternelle du “style”, et il élabore une méthode fondée sur des principes invariables qui déterminent le caractère immuable de l'architecture et qui visent à la “vérité” et à l’“unité” de la construction.

La logique et la vérité sont les termes qui lient le concept de “style” avec la théorie et la pratique du projet d'architecture.

Les résultats de la recherche que nous avons présentés dans ce mémoire, ont discerné et mis en exergue des éléments que l'on peut considérer comme points de repère essentiels de la théorie et de la pratique de l'architecte, en soulignant que aussi bien la pensée que le travail sur le terrain de Viollet-le-Duc sont sans aucun doute concentrés sur le "style".

C'est en premier lieu le "style" à représenter la synthèse de la théorie et de la pratique de Viollet-le-Duc, par conséquent il peut être considéré aussi bien comme une méthode opérationnelle que comme un instrument d'observation de l'architecture, qui permet de reconnaître les principes à partir desquels il faut élaborer un projet, qu'il s'agisse de restauration ou d'une nouvelle réalisation. À ce propos, la restauration et l'étude de l'architecture du passé peuvent représenter un moyen pour projeter une nouvelle construction, un instrument pour trouver des solutions opérationnelles tout en respectant les règles de la structure et de la composition.

Cette étude nous a même permis de comprendre l'importance d'atteindre la plus "grande utilité" possible du point de vue de Viollet-le-Duc, c'est-à-dire d'arriver à projeter l'architecture à travers une méthode qui respecte les principes constitutifs de la structure et ses lois. L'étude a montré que Viollet-le-Duc a toujours opéré à travers un système de masses et de corps qui suivent une logique fonctionnelle et d'équilibre. Ces compositions, basées sur des hiérarchies d'éléments autonomes strictement connectés les uns avec les autres, confèrent à une œuvre d'architecture la plus grande fonctionnalité de la structure.

Le résultat de cette approche à l'architecture est la réunion de volumes, unis au corps central, dont la structure n'est jamais cachée .

Sous cet aspect, il faut affirmer qu'il n'y a aucune différence entre projet de réalisation et projet de restauration, parce que ce qui est fonctionnel, atteint en tout cas le "style". Les résultats présentés dans ce travail apportent une contribution originale à la vaste production historique et critique relevant de l'œuvre de Viollet-le-Duc, puisqu'ils permettent d'observer le travail de l'architecte d'un nouveau point de vue qui, en plus des thèmes déjà très connus à ce propos, est concentré sur l'analyse du "style", en tant qu'élément crucial d'analogie entre pratique et théorie.

Apparati

Cronologia della vita e delle opere di Viollet-le-Duc*

*Il presente regesto, con opportune integrazioni e modifiche, si basa su quello elaborato da Maria Antonietta Crippa nel volume *L'architettura ragionata*, Jaca Book, Milano 1982.

1814_ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc nasce il 27 gennaio da Emmanuel, vice controllore dei Servizi alle Tuilleries, bibliofilo appassionato e scrittore, e da Eugène Delécluze, animatrice di un salotto, dove, ogni venerdì sera, scrittori ed artisti come Stendhal, Mérimée, Huvé, Vitet si riuniscono.

1825_ Mandato in collegio, s Fountenay-aux-Roses, vi si trova a disagio e vive appartato dai compagni rumorosi ed espansivi.

1827_ Realizza il suo primo disegno di progetto per un'abitazione a Valenton.

1830_ Completa, come esterno del Collegio Bourbon di Parigi, gli studi classici. Suo padre, dopo la rivoluzione di luglio e la nomina di Luigi Filippo d'Orleans a re dei Francesi, diventa governatore delle Tuileries. Eugène Emmanuel comincia a lavorare presso gli architetti Jean M. Huvé e Achille Leclère, per un breve periodo. Prende lezioni di matematica da M. Courcial, ripetitore all'École Polytechnique di Parigi. Decide subito di diventare architetto, ma senza seguire i corsi dell'Académie des Beaux-Arts e senza possibilità di accedere al Grand Prix di Roma, la cui vittoria costituisce un titolo importantissimo per un giovane che vuole inserirsi nel mondo dell'architettura.

1831_ Primo viaggio con lo zio Etienne Jean Delécluze nel centro e nel sud della Francia.

1832_ La madre muore di colera. Secondo viaggio in Normandia.

1833_ Con l'amico e più tardi collaboratore Emil Millet compie un terzo viaggio nell'ovest della Francia (i castelli della Loira, la regione atlantica, la Lingua-doca). Anni fondamentali per la formazione culturale, conosce Arcisse de Caumont, V. Hugo, Chateaubriand, Vitet.

1834_ Sposa Elizabeth Tempier. Viene nominato supplente nel Corso di Composizione e di Ornamento alla scuola di Disegno di Parigi. Parte per il quarto viaggio in Normandia con il fratello e la moglie. Il re Filippo gli commissiona tre acquerelli delle Tuileries e gli fa eseguire ornamenti in bronzo tratti dai suoi disegni.

1835_ Effettua il quinto viaggio in Normandia con l'amico Gaucherel, suo allievo alla Scuola di Disegno. Nasce il suo primo figlio, Eugène-Louis. Ottiene una commissione da parte del re di un grande acquerello «Banque des dames aux Tuileries», per il quale riceve un lauto compenso che gli consente il desiderato viaggio in Italia.

1836/1837_ Inizia con l'amico Gaucherel il viaggio in Italia e viene raggiunto, dopo qualche mese, dalla moglie e dal fratello. Durante il viaggio realizza circa 450 disegni, scrive numerosissime lettere ai familiari che permettono di seguire il viaggio giorno per giorno. Poco dopo il ritorno a Parigi nasce una figlia, Marie-Sophie. Riprende l'insegnamento alla scuola di Disegno. Nasce la *Commission des monuments historiques*.

1838_ Comincia predisporre per *Voyage pittoresques dans l'ancienne France* del barone Taylor i disegni delle architetture gotiche francesi. La collaborazione dura sino al 1845 e Viollet-le-Duc realizza circa 250 disegni. Viene nominato membro del *Conseil des Bâtiments Civils* e vice ispettore per i lavori dell'*Hôtel des archives* del regno.

1839_ Viaggio in Francia centro-orientale e meridionale. Riceve l'incarico di progetto di complemento della chiesa di Saint Just a Narbona.

1840_ Ottiene da Prosper Mérimée l'incarico per i lavori di restauro della Madéleine di Vézelay e il 4 maggio trasmette al Ministro degli Interni i grafici illustrativi ed il preventivo di spesa delle opere che si ritiene opportuno realizzare. Il 13 maggio propone alla commissione il progetto di restauro della navata. Alla fine dell'anno riceve anche la nomina di vice ispettore al restauro della Saint-Chapelle a Parigi.

1842_ Nuovo viaggio esplorativo nella Francia centro-orientale e meridionale. Con Lassus si prepara al concorso per il restauro di Notre-Dame di Parigi.

1843_ Nuovo viaggio in Borgogna e nel centro e sud-ovest della Francia, in compagnia di Mérimée. Inizia il restauro dell'antico Arcivescovado di Narbona e della chiesa di Caussade

1844_ Con Lassus riceve l'incarico per il restauro di Notre-Dame di Parigi. Elabora inoltre, per proprio conto, due progetti di restauro: per Notre-Dame di Beaune sulla Costa d'Oro e per la chiesa di Semur-en-Auxois.

1845_ Inizia i lavori a Notre-Dame di Parigi. Avvia una intensa attività di restauratore e decoratore. Oltre a proseguire i lavori iniziati negli anni precedenti, si occupa delle chiese di Belloy, Saint Nazaire di Carcassonne, del Municipio di Saint Antonin, delle chiese di Saint Thibault e Simorre.

1846_ Riceve la nomina di capo dell'Ufficio dei Monumenti Storici. Viene incaricato del restauro della chiesa di Saint-Denis. Interviene nella polemica contro l'arte gotica aperta da Raoul Rochette, segretario dell'Accademia Reale di Belle Arti, con il saggio *Du style gothique au XIX siècle*.

1847_ Esegue lavori di decorazione interna alla cattedrale di Troyes e lavori di restauro alla porta di Saint-André d'Autun. Affida all'amico Millet la responsabilità della direzione dei cantieri, ormai numerosi e collocati in regioni tra loro distanti.

1848_ Viene nominato Ispettore Generale dei Monumenti diocesani.

1849_ Il 26 febbraio pubblica nel "*Bullettin des Comités historiques-archéologie et Beaux-Arts*" un intervento dal titolo *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales*, scritto con P. Mérimée. Viene nominato membro della Commissione superiore di perfezionamento delle manifatture tradizionali di sèvres, Gobelins e Beauvais. Riceve la Legion d'Onore. Diventa membro della commissione che deve selezionare gli esecutori delle sculture esterne del Louvre, su disegno di Duban. Riceve l'incarico di restaurare la cattedrale di Amiens.

1850_ Visita l'Inghilterra con Merimée.

1851_ Viene incaricato del restauro della sala sinodale di Sens ed inizia i lavori a Saint Denis. Esegue molti disegni d'arredo e decorazione, in

particolare per la sacrestia di Notre-Dame. Viene nominato amministratore dei beni e degli affari della famiglia d'Orlenans.

1852_ Ottiene da Lassus l'incarico di organizzare in Notre-Dame, il primo gennaio, la cerimonia di consacrazione del nuovo capo di stato francese, Luigi Napoleone Bonaparte, dopo il colpo di stato del 2 dicembre dell'anno precedente. Inizia i lavori di restauro alle fortificazioni di Carcassonne, proseguiti sino alla morte.

1853_ Riceve l'incarico per l'addobbo di Notre-Dame, per la cerimonia del matrimonio dell'Imperatore con Eugenia di Montijo. Viene nominato Ispettore generale degli edifici diocesani per una vasta circoscrizione. Inizia la sua collaborazione, durata fino al 1874, alla *Encyclopédie d'architecture*.

1854_ Publica il primo volume del celebre *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Viaggia in compagnia di Mérimée in Germania e Cecoslovacchia. Riceve l'incarico per restaurare la torre del mastio del castello di Couchy. Rifiuta di succedere a Visconti nella carica di architetto dell'imperatore. Viene nominato, con Lassus, architetto dell'arcivescovado e del Seminario di Parigi.

1855_ Riceve il compito di decorare e arredare il treno imperiale. Viene acquistata l'area per la costruzione di Maison Milon.

1856_ L'imperatore lo incarica di organizzare il ricevimento della corte imperiale e le decorazioni per il battesimo del figlio ad Amiens. Realizza un edificio di civili abitazione a Parigi, in boulevard Sabastopol n. 25, e lavora al progetto, mai realizzato, di una facoltà di Lettere, Scienze, Medicina e Farmacia a Clermont-Ferrand.

1857_ Morto Lassus continua da solo i lavori di restauro a Notre-Dame. Viene designato unico architetto degli edifici diocesani. Publica, la *Description du château de Pierrefonds* e la *Description du château de Couchy*. Elabora primo progetto della maison Milon, in rue de Douai a Parigi.

1858_ Viene incaricato dei restauri al castello di Pierrefonds, che verranno completati dal genero Ouradou. Viene nominato Socio d'arte dell'Accademia delle Belle Arti di Milano. Publica *La cité de Carcassonne (Aude)*; inizia la pubblicazione del *Dictionnaire raisonné du Mobilier français, de l'époque carolingienne à la Renaissance*, in sei volumi. Scrive numerosi articoli sul problema dell'insegnamento nella rivista «L'artiste». Esce il terzo volume del *Dictionnaire d'architecture*. Elabora il secondo progetto per la Maison Milon.

1859_ Termina i lavori nel il cantiere di Vézelay. Pubblica sia sulla “*Gazette des Beaux-Arts*” che sugli “*Annuaux archéologiques*” l’articolo *Les mandarins à Paris*. Pubblica il quarto volume del *Dictionnaire d’architecture*.

1860_ Viene nominato: architetto della diocesi di Reims, membro della Società di Storia ed Archeologia della Savoia, membro dell’Istituto degli architetti americani, dell’Accademia di Belle Arti di Firenze e membro della Commissione dei Monumenti Storici di Francia. Boeswillward, succeduto a Mérimée nella direzione della Commissione dei Monumenti Storici, lo esclude dal servizio. Elabora il progetto definitivo della Maison Milon e nello stesso avvia il cantiere in rue de Douai a Parigi.

1861_ Partecipa al Concorso dell’Opéra di Parigi, vinto in seguito da Charles Garnier. Pubblica il Quinto volume del *Dictionnaire d’architecture*.

1862_ Costruisce l’edificio dove abiterà a Parigi, in Rue de Condorcet, 68. Pubblica sulla «Gazette des Beaux-Arts» quattro articoli dal titolo *Il y a quelques chose à faire*, per la ristrutturazione dei corsi di disegno in Francia.

1863_ É nominato professore di storia dell’arte ed estetica all’École des Beaux-Arts. Pubblica con A. Morel il primo volume degli *Entretiens sur l’architecture*. Pubblica il sesto volume del *Dictionnaire d’architecture*.

1864_ Iniziano dei corsi all’École des Beaux-Arts e si dimette per contestazioni degli studenti della scuola. Pubblica di *Intervention de l’État dans l’enseignement de l’École des Beaux-Arts, Réponse a M. Vitet a propose de l’enseignement des arts du dessin*, il settimo volume del *Dictionnaire d’architecture*. Termina i lavori a Notre-Dame di Parigi.

1865_ É Nominato membro dell’Accademia austriaca di Vienna.

1866_ Pubblica l’ottavo volume del *Dictionnaire d’architecture*.

1868_ Rifiuta l’incarico di restaurare il Mont Saint-Michel e la chiesa Saint-Jaques di Dieppe. Pubblica il nono e il decimo volume del *Dictionnaire d’architecture*.

1869_ Si dedica completamente alla stesura dei suoi scritti, con una tipografia a propria disposizione. É nominato *Commandeur* della Legion d’Onore. Esplora il Massiccio del Monte Bianco.

1870_ Partecipa alla difesa di Parigi, assediata dall'esercito prussiano e sovrintende poi, alla caduta dell'Impero, alle opere di fortificazione della città con un migliaio di uomini alle sue dipendenze.

1871_ Fugge da Parigi il 18 marzo, dopo l'instaurazione della Comune, perché condannato dagli insorti, e ritorna in città a maggio. Realizza i lavori di restauro al torrione del capitolo di Tolosa, viaggia a Venezia e Firenze.

1872_ Progetta il restauro della cattedrale di Losanna. Pubblica il secondo ed ultimo volume degli *Entretiens sur l'architecture* e numerose voci per l'*Encyclopedie d'architecture*.

1873_ È membro della giuria del concorso per la ricostruzione del Municipio della città di Parigi e per i progetti delle cattedrali di Nevers e Strasburgo. Viaggia in Italia, a Roma e Napoli. Rifiuta di succedere a Vitet all'Accadémie des Inscriptions et Belles Lettres. Pubblica *Histoire d'une maison*, e *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay*.

1874_ Collabora al giornale «Le XIX siècle» con le *Notes d'un voyageur*. Si dimette da Ispettore Generale degli edifici diocesani. Progetta la casa *La Vedette* a Losanna. Si candida per il partito repubblicano al Consiglio comunale del IX *arrondissement*. Pubblica *Histoire d'une forteresse* e *Nouvelle carte topographique du Massif du Mont Blanc*.

1875_ Viene eletto al Consiglio municipale di Parigi. Pubblica *Histoire de l'habitation humaine* e il primo volume di *Habitations modernes*.

1876_ Realizza lavori di restauro a Pierrefonds, Lione, Avignone, Carcassonne, Tolosa, Bordeaux. Collabora con diverse riviste e abbandona per motivi politici il giornale «Le XIX siècle». Pubblica *Le Massif du Mont Blanc; étude sur sa constitution géodésique et géologique, sur ses transformations, et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*.

1877_ Diventa membro titolare della Società di Antropologia di Parigi. Partecipa alla preparazione dell'Esposizione Universale dell'anno seguente. Pubblica *L'art russe, ses origines, ses elements constitutifs, son apogée, son avenir* e il secondo volume di *Habitations modernes*.

1878_ Vive stabilmente a Losanna a *La Vedette*. Restauro il chiostro degli Agostiniani di Tolosa. Pubblica *Histoire d'un Hôtel de la Ville et d'une cathédrale*. Torna a scrivere per il giornale «Le XIX siècle», per portare avanti una campagna a sostegno del rimboschimento delle montagne.

1879_ Collabora con la rivista «La science politique». Dirige i restauri ad Eu, Pierrefonds, Digione. Publica *Histoire d'un dessinateur*. Il 17 settembre muore per emorragia a Losanna a *La Vedette* e viene seppellito nel cimitero di Bois-en-Vaude di Losanna.

Regesto dei documenti e disegni

Progetto per la basilica della Madeleine di Vézelay

Oggetto

Schizzo della Madeleine di Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Disegno a matita su carta ruvida, (45x32,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083

Stato conservazione

Buono

Data progetto

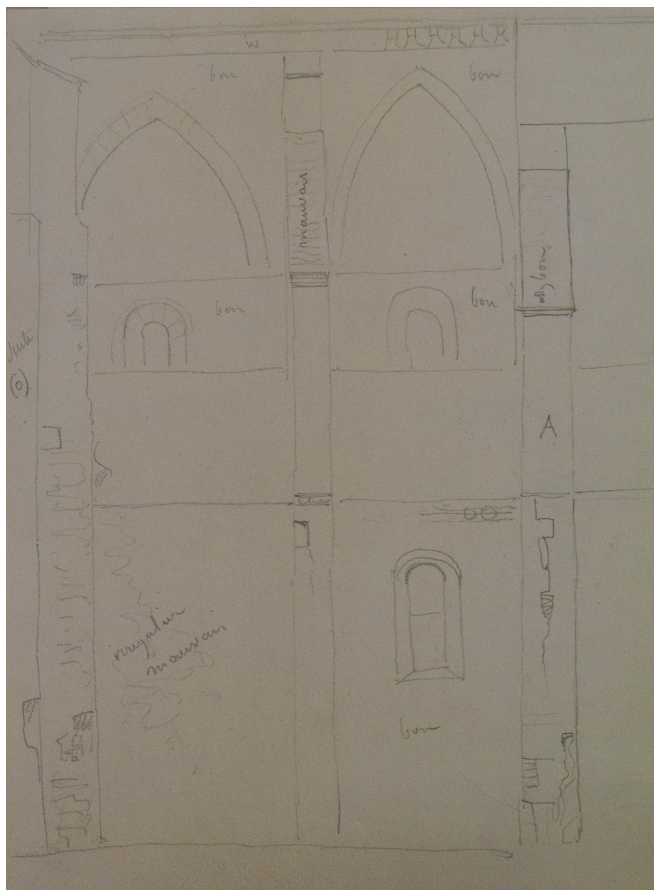
1840

Committenti

Commissione dei monumenti storici

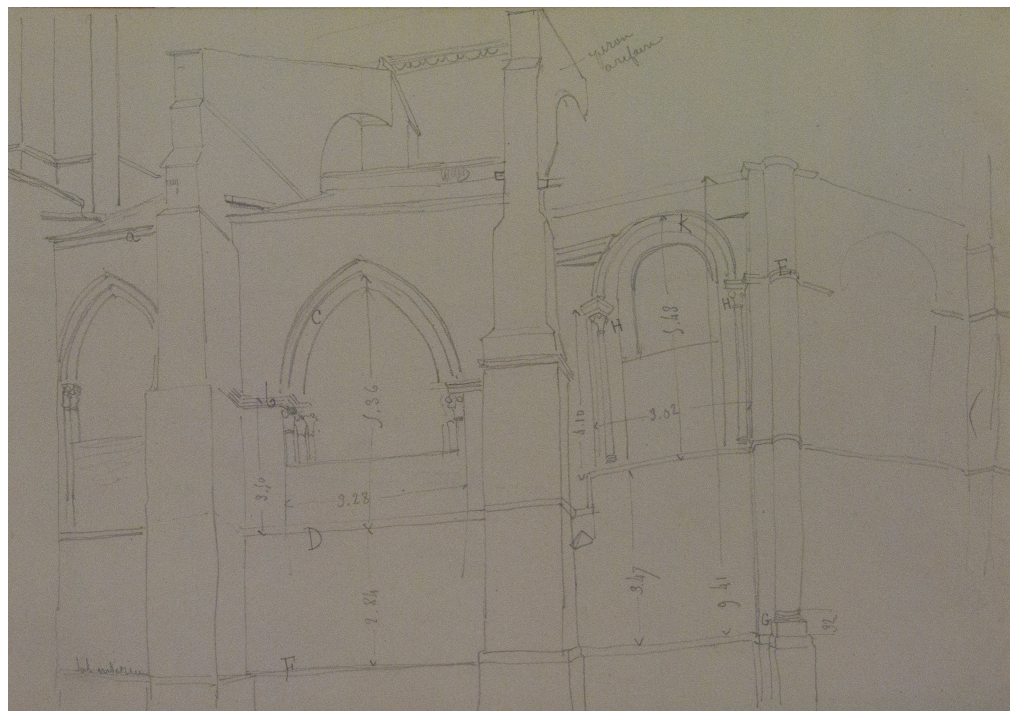
Breve descrizione

Particolare del prospetto esterno lato Sud con indicazioni dello stato di conservazione degli elementi architettonici



Bigliografia

-



Oggetto

Schizzo della Madeleine di
Vézelay, Yonne, Borgogna,

Tipo di documento

Disegno a matita su carta
ruvida, (45x32,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

Commissione dei monumenti
storici

Breve descrizione

Prospetto esterno lato Sud con
indicazioni dello stato di
conservazione degli elementi
architettonici

Bigliografia

-

Oggetto

Schizzo della Madeleine di Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Disegno a matita su carta ruvida, (45x32,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 02939

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

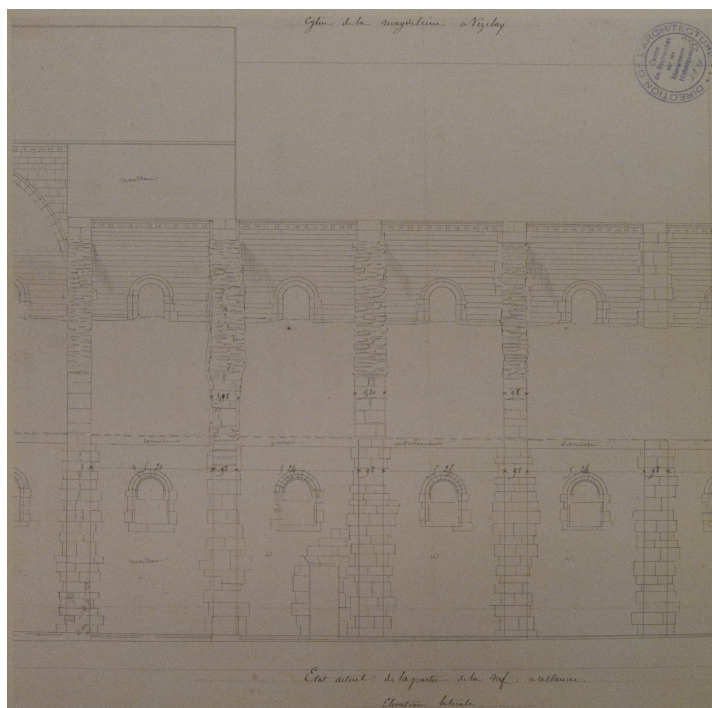
Commissione dei monumenti storici

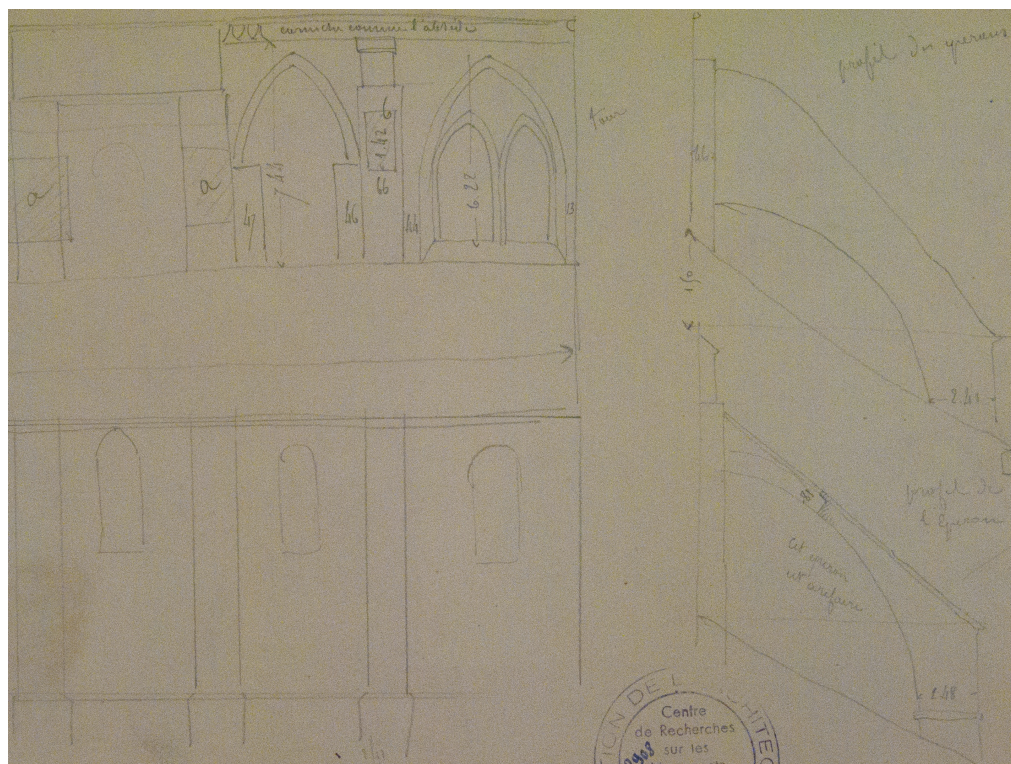
Breve descrizione

Prospetto esterno lato Sud con indicazioni dello stato di conservazione degli elementi architettonici

Bigliografia

-





Oggetto

Schizzo della Madeleine di
Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Disegno a matita su carta
ruvida, (45x32,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083,
n.CRMH 02908

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

Commissione dei monumenti
storici

Breve descrizione

Prospetto esterno lato Sud con
indicazioni dello stato di
conservazione degli elementi
architettonici. Dettagli degli
archi di spinta della navata.

Bigliografia

-

Oggetto

Schizzo della Madeleine di Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Disegno a matita su carta ruvida, (19,5x15 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 02907

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

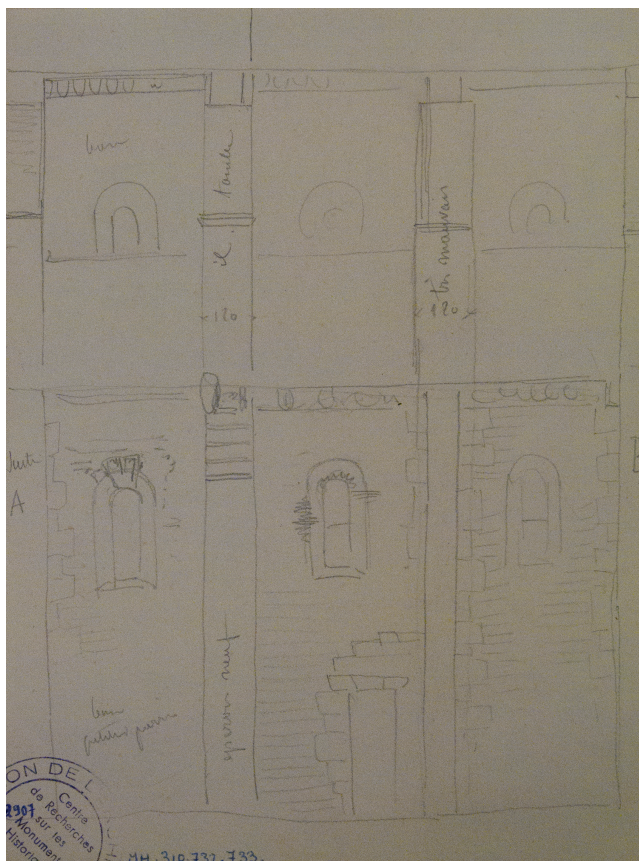
Commissione dei monumenti storici

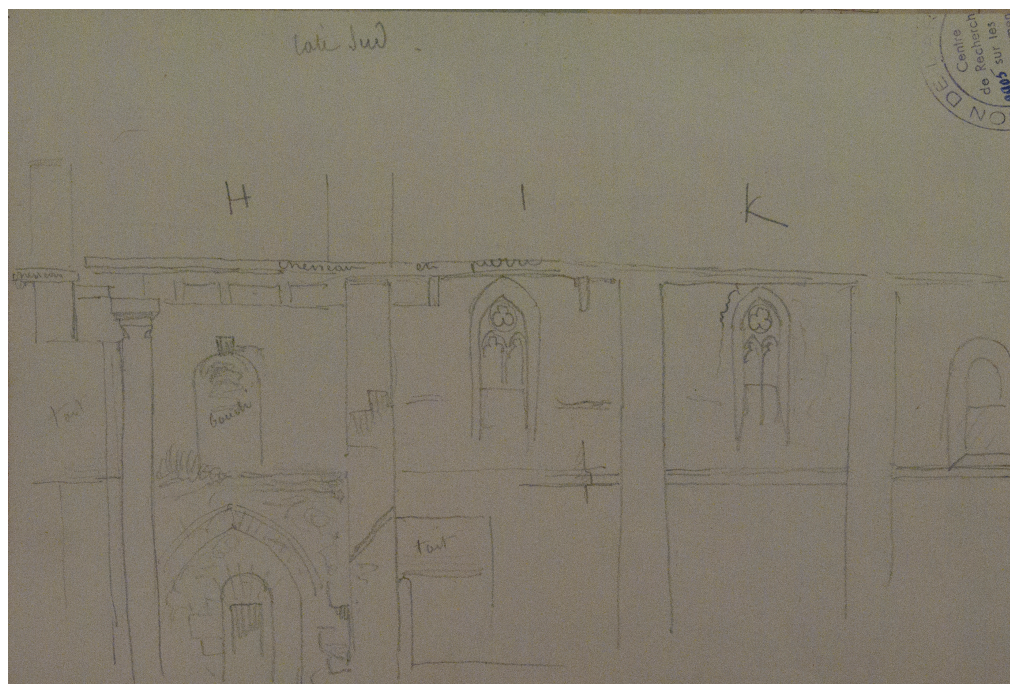
Breve descrizione

Prospetto esterno lato Sud con indicazioni dello stato di conservazione degli elementi architettonici ed indicazioni sulle pietre

Bigliografia

Vassallo E., *Il progetto di restauro: Viollet-le-Duc e la Madeleine di Vézelay*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", vol. II, 1990-1992, p. 904.





Oggetto

Schizzo della Madeleine di
Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Disegno a matita su carta
ruvida, (14x21 cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083,
n.CRMH 02905

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

Commissione dei monumenti
storici

Breve descrizione

Prospetto esterno lato Sud con
indicazioni dello stato di
conservazione degli elementi
architettonici e
riconoscimento delle campate
con lettere.

Bigliografia

-

Oggetto

Schizzo della Madeleine di Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Disegno a matita su carta ruvida, (20,5x14 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 02903

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

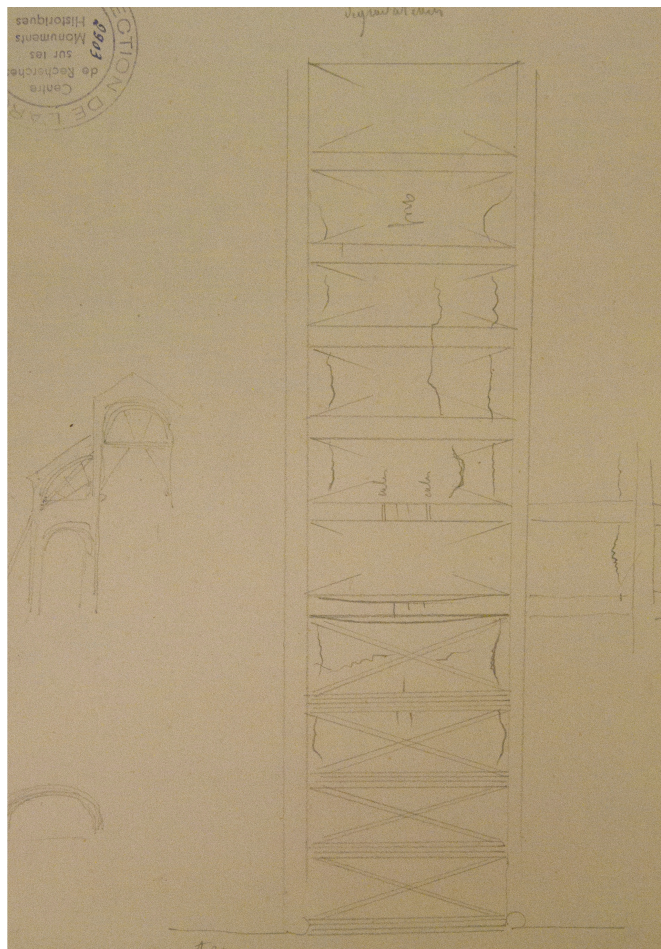
Commissione dei monumenti storici

Breve descrizione

Vista ipografica della volte della navata della chiesa, è riprodotto anche lo stato di conservazione. Da osservare le volte romaniche e quelle gotiche.

Bigliografia

-



Oggetto

Schizzo della Madeleine di
Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Disegno a matita su carta
ruvida, (27x30,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083,
n.CRMH 02911

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

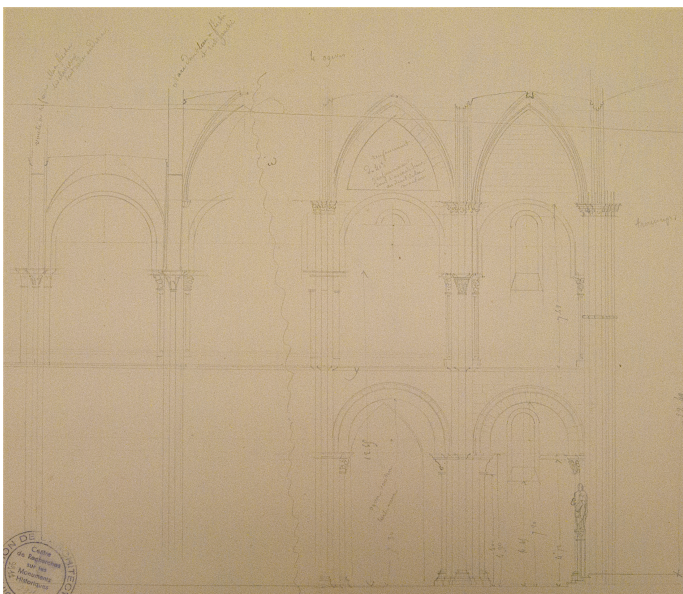
Commissione dei monumenti
storici

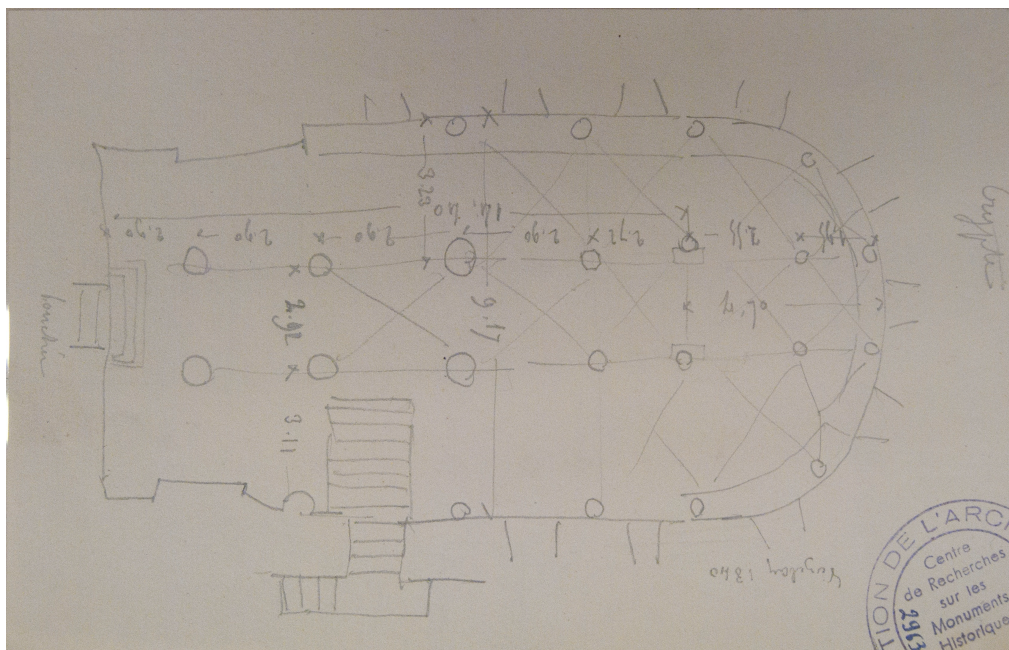
Breve descrizione

Prospetto interno lato Sud con
indicazioni dello stato di
conservazione dei pilastri e
delle murature.

Bigliografia

-





Oggetto

Schizzo della Madeleine di
Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Disegno a matita su carta ruvida, (18x11 cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083,
n.CRMH 02907

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

Commissione dei monumenti storici

Breve descrizione

Planimetria della cripta con quote

Bigliografia

—



Oggetto

Disegno della Madeleine di
Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Acquerello e china su carta
ruvida, (50,8x134,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083,
n.CRMH 01329

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

Commissione dei monumenti
storici

Breve descrizione

Grande disegno che
rappresenta il rilievo dello
stato di fatto, lato Nord

Bigliografia

-

Oggetto

Disegno della Madeleine di
Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Acquerello e china su carta
(67x42 cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083,
n.CRMH 01327

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

Commissione dei monumenti
storici

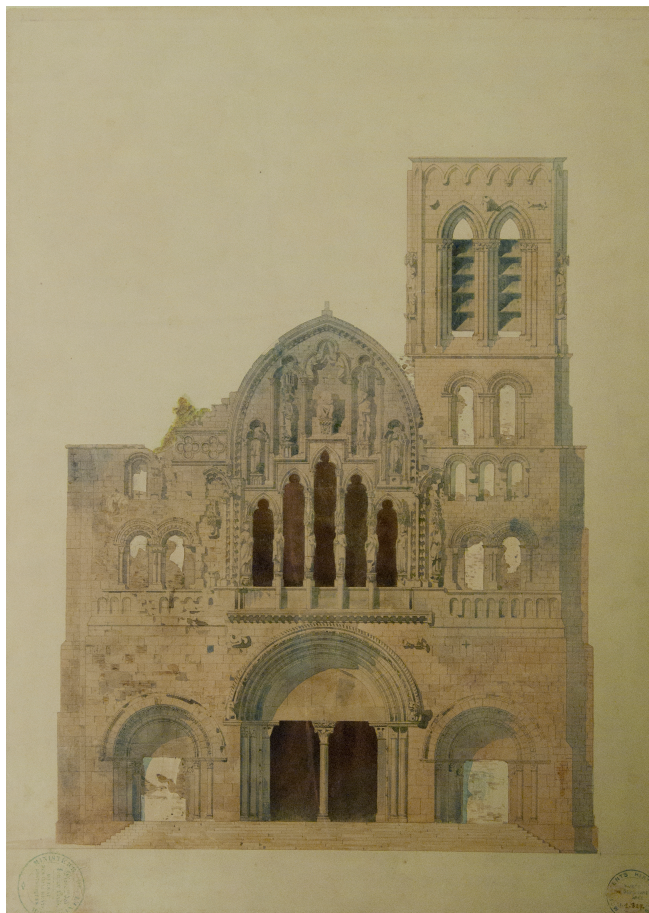
Breve descrizione

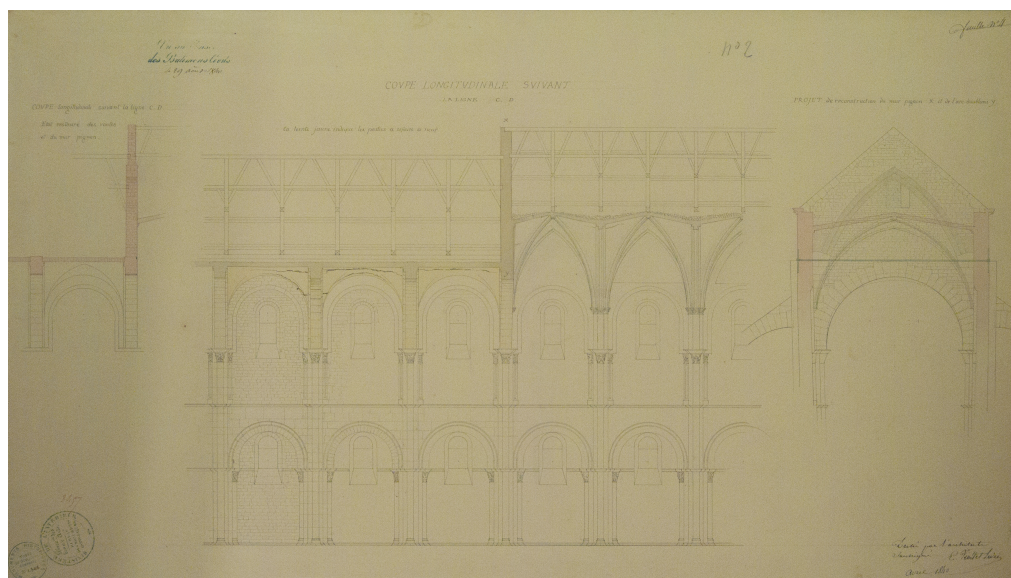
Prospetto esterno della
facciata, sono visibili i
degradi e lo stato
conservativo della fabbrica
prima degli interventi di
restauro.

Bigliografia

Carbonara G., *Trattato di
restauro architettonico*, Utet,
Torino 1996. p. 163.

*Viollet-Le-Duc e il Restauro
degli Edifici in Francia*, cat.
expo., Torino, Mole
Antonelliana, Luglio-Ottobre
1981, Electa, Milano 1981, p.
18.





Oggetto

Disegno della Madeleine di Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Disegno a china su carta e acquerello (50,8x134,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 01345

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

Commissione dei monumenti storici

Breve descrizione

Disegno di analisi che mostra le diverse sezioni dell'edificio in corrispondenza della navata. Evidenziati in giallo e rosso le demolizioni e le ricostruzioni. Da osservare la zona romanica e quella gotica e le loro problematiche.

Bigliografia

-

Oggetto

Disegno della Madeleine di Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Acquerello e china su carta (68x57 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 01346

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

Commissione dei monumenti storici

Breve descrizione

Sezione trasversale della navata. Viene riprodotto lo stato di fatto e lo stato di progetto con demolizioni e ricostruzioni.

Bigliografia

Viollet-Le-Duc e il Restauro degli Edifici in Francia, cat. expo., Torino, Mole Antonelliana, Luglio-Ottobre 1981, Electa, Milano 1981, p. 16.



Oggetto

Disegno della Madeleine di Vézelay, Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Disegno a china su carta e acquerello (64,5x46,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 01337

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

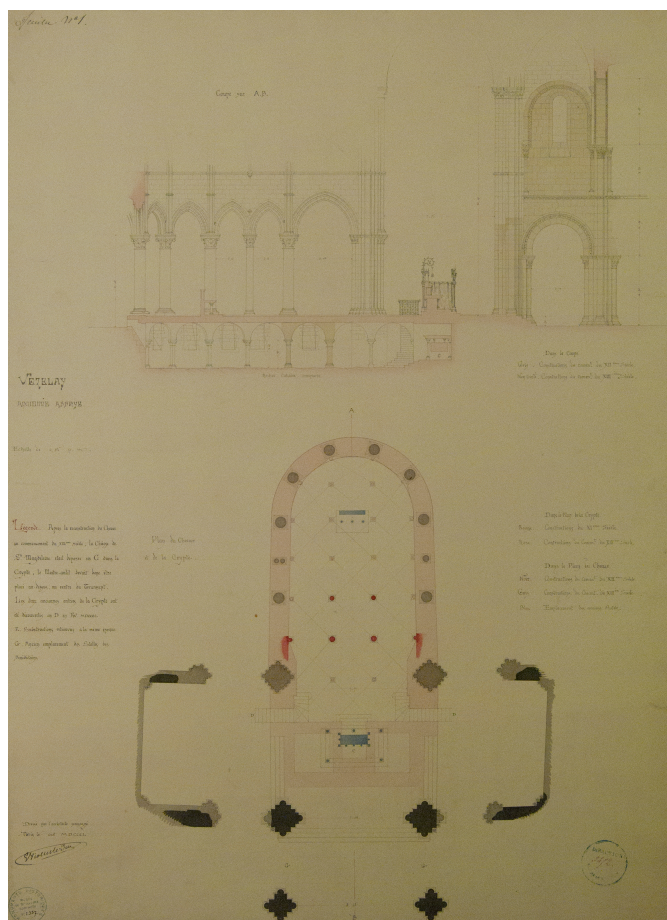
Commissione dei monumenti storici

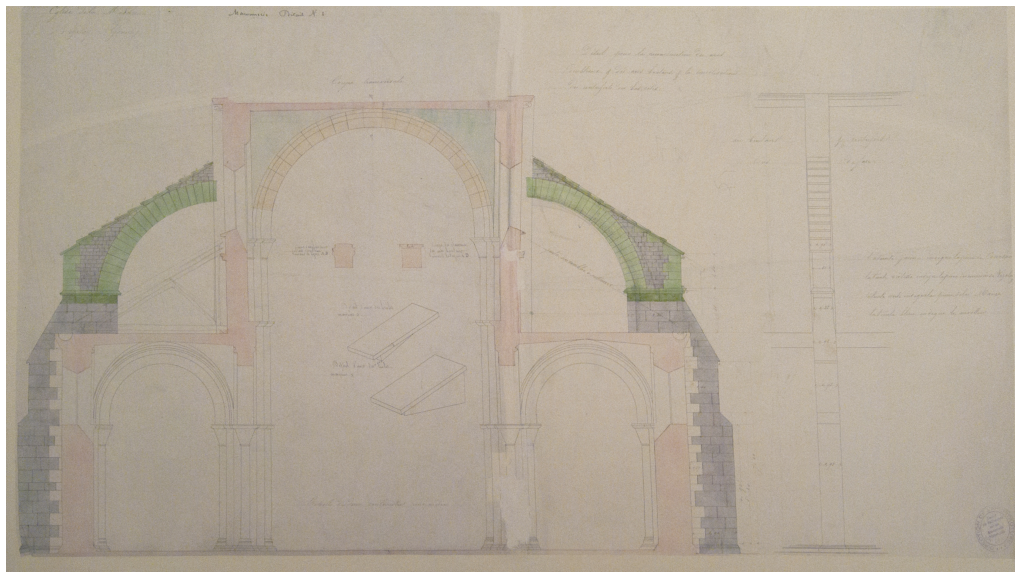
Breve descrizione

Elaborato di analisi che mostra il coro con in giallo e rosso le demolizioni e le ricostruzioni. Sono numerose le indicazioni riportare dall'autore.

Bigliografia

-





Oggetto

Sezione trasversale della
Madeleine di Vézelay, Yonne,
Borgogna

Tipo di documento

Disegno a china su carta e
acquerello (64,5x46,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083,
n.CRMH 02941

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1840

Committenti

Commissione dei monumenti
storici

Breve descrizione

Sezione che riporta le analisi
sui materiali messi in opera.
Si notino le indicazioni
riportate, fondamentali per
l'esecuzione in cantiere.

Bigliografia

-

Oggetto

Rilievo del capitello della
navata centrale della
Madeleine di Vézelay, Yonne,
Borgogna

Tipo di documento

Acquerello e china su carta
(11,5x8 cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083,
n.CRMH 04782

Stato conservazione

Buono, incorniciato

Data progetto

1840

Committenti

Commissione dei monumenti
storici

Breve descrizione

Con pochi tratti viene
riportato il capitello con le
sue decorazioni.

Bigliografia:

-



Oggetto

Rilievo del capitello della
navata centrale della
Madeleine di Vézelay,
Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Acquerello e china su carta
(12,5x9,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083,
n.CRMH 04781

Stato conservazione

Buono, incorniciato

Data progetto

1840

Committenti

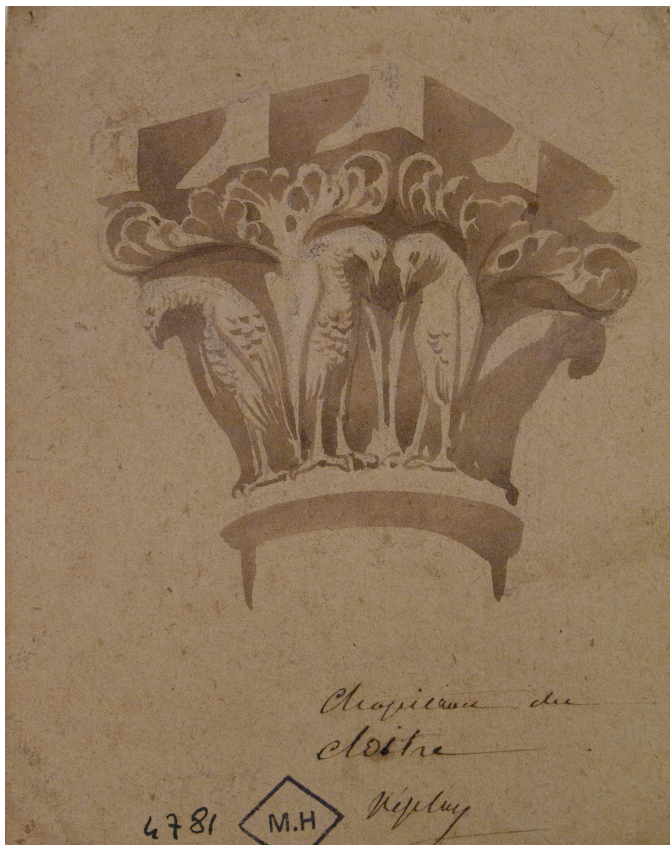
Commissione dei
monumenti storici

Breve descrizione

Con pochi tratti viene
riportato il capitello con le
sue decorazioni.

Bigliografia

-



Oggetto

Rilievo del capitello della
navata centrale della
Madeleine di Vézelay,
Yonne, Borgogna

Tipo di documento

Acquerello e china su carta
(12,2x13,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083,
n.CRMH 04785

Stato conservazione

Buono, incorniciato

Data progetto

1840

Committenti

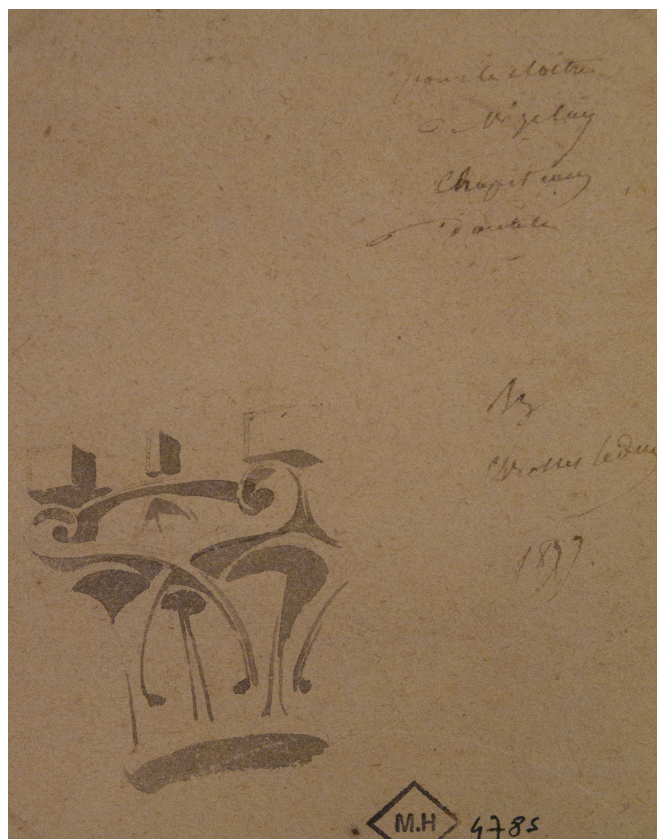
Commissione dei monumenti
storici

Breve descrizione

Con pochi tratti viene
riportato il capitello con le
sue decorazioni.

Bigliografia

-



Progetto per Maison Milon, 15 rue de Douai

Oggetto

Primo progetto *hôtel particulier*, rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

Acquerello e china su carta ruvida (48,7x32,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03716

Stato conservazione

Buono

Data progetto

14 dicembre 1857

Committenti

André Milon

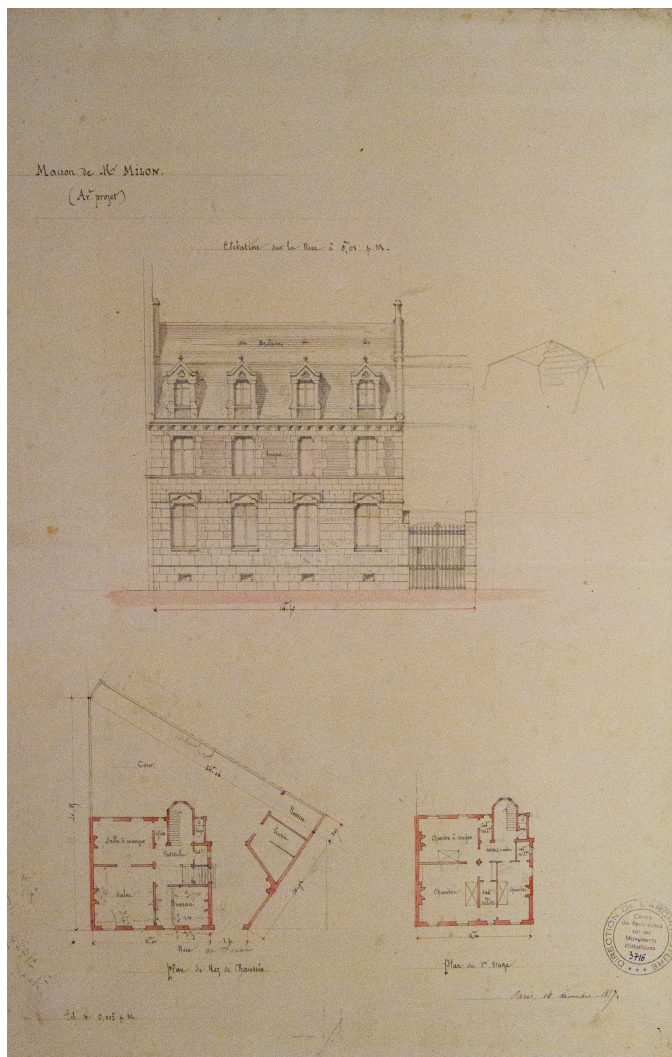
Breve descrizione

Viene rappresentato il progetto con piante e prospetto su strada della residenza. Il volume è semplice ed è posizionato nell'angolo in basso a sinistra del lotto.

Il disegno è quotato.

Bibliografia

-



Oggetto

Secondo progetto *hôtel particulier*, rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

Acquerello e china su carta ruvida (49x32,2 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03717

Stato conservazione

Buono, presenta un foglio allegato con modifiche della planimetria.

Data progetto

1858

Committenti

André Milon

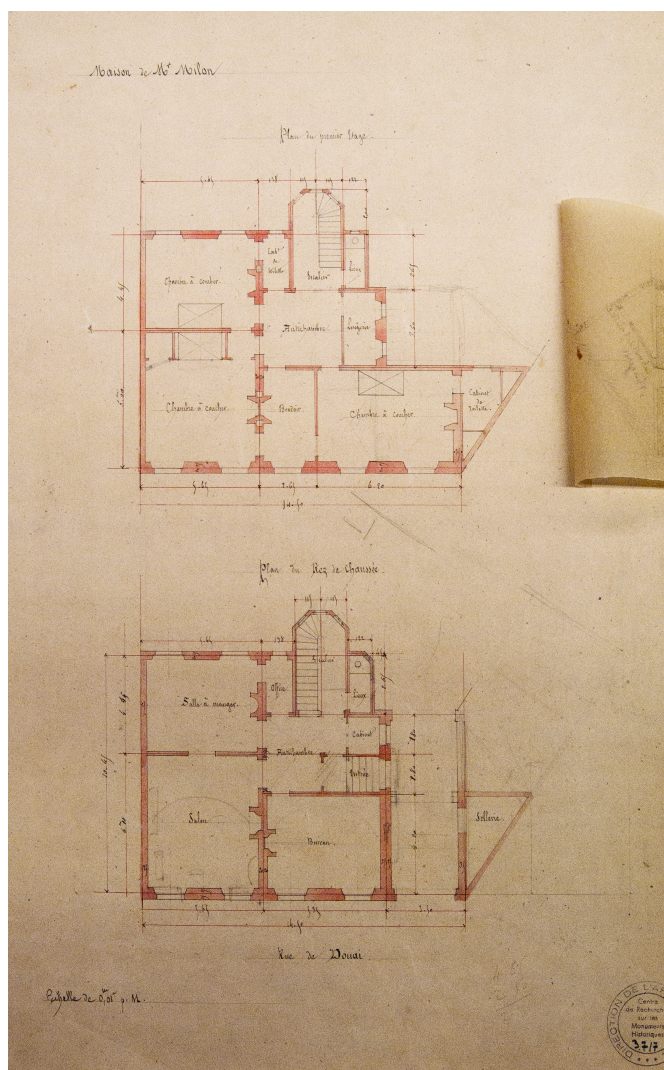
Breve descrizione

Sono rappresentate due planimetrie (piano terra e piano primo). L'autore ha aumentato le superfici interne della residenza rispetto al primo progetto. Sono stati aggiunti corpi al volume iniziale.

Il disegno é quotato.

Bigliografia

-



Oggetto

Secondo progetto *hôtel particulier*, rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

Matita su carta (57,5x42 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03720

Stato conservazione

Buono.

Data progetto

1858

Committenti

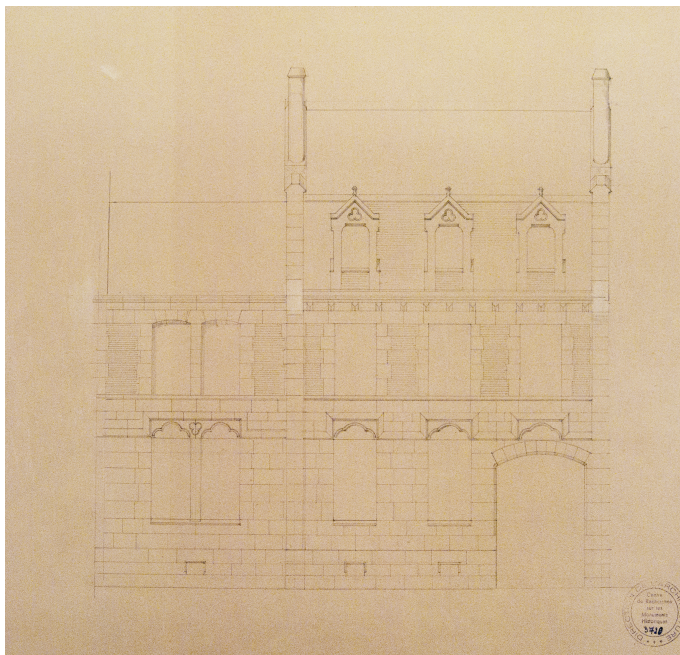
André Milon

Breve descrizione

Il disegno mostra il prospetto lato strada dell'edificio. Sembra che l'autore abbia voluto progettare due corpi uniti ma con gli stessi motivi decorativi

Bigliografia

-



Oggetto

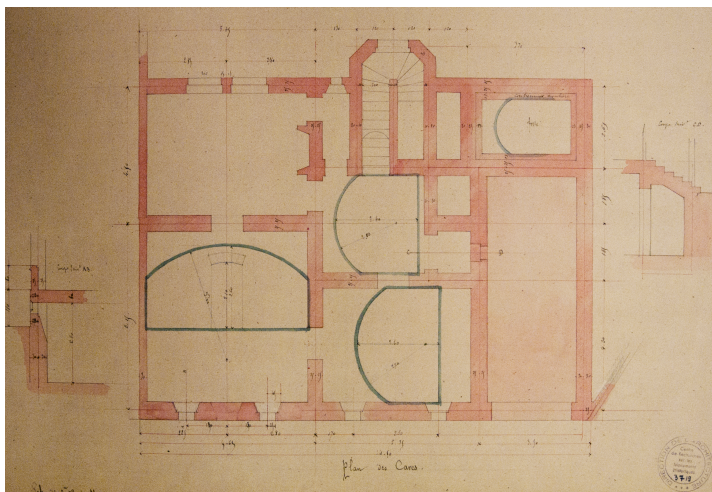
Secondo progetto *hôtel particulier*, rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

China e acquerello su carta (65x48 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03719



Stato conservazione

Buono.

Data progetto

1858 ca

Committenti

André Milon

Breve descrizione

La planimetria mostra gli ambienti voltati del seminterrato. A margine del foglio sono rappresentati alcune sezioni con particolari costruttivi. Il disegno è quotato.

Bibliografia

-

Oggetto

Secondo progetto *hôtel particulier*, rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

China e acquerello su carta (57,5x42 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03720

Stato conservazione

Buono.

Data progetto

1858

Committenti

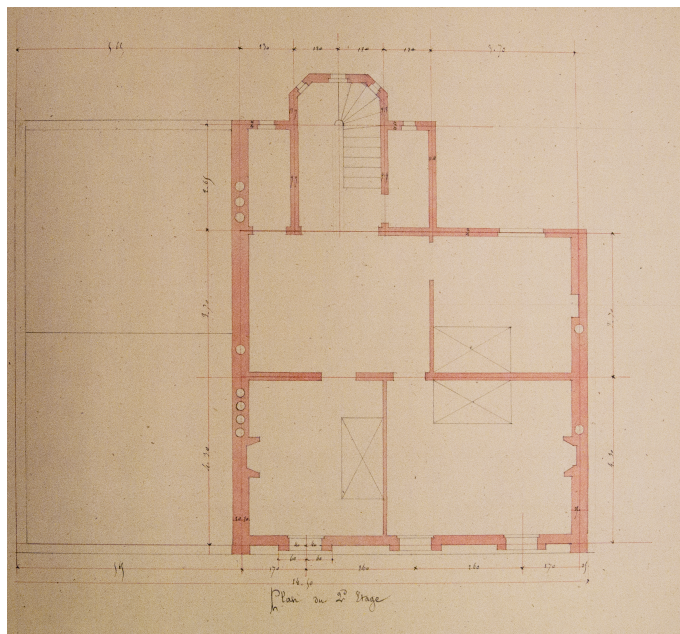
André Milon

Breve descrizione

Planimetria dell'ultimo piano con le camere da letto.

Bigliografia

-



Oggetto

Progetto *immeuble de rapport*, rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

China e acquerello su carta (44,2x53 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03721

Stato conservazione

Buono.

Data progetto

1860

Committenti

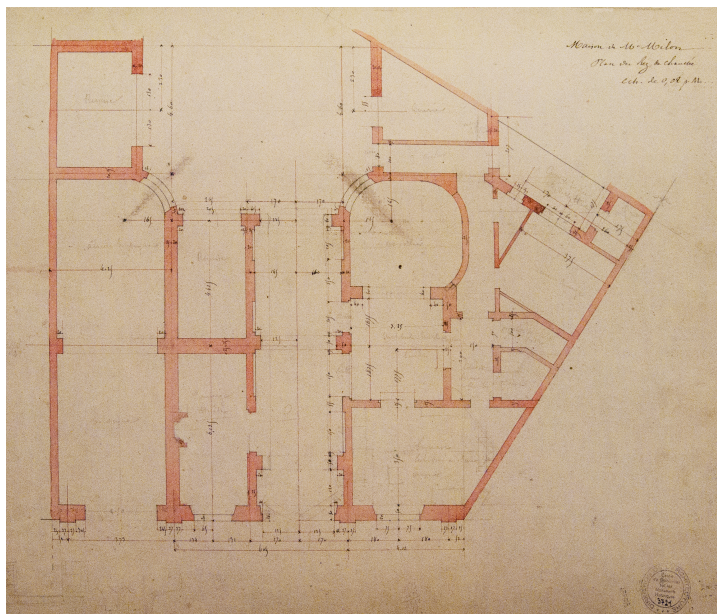
André Milon

Breve descrizione

Il disegno della pianta del piano terra si sviluppa occupando quasi la totalità del lotto. Gli ambienti sono tutti regolari a differenza di quelli collocati in prossimità dei lati obliqui del terreno edificabile.

Bibliografia

-



Oggetto

Progetto *immeuble de rapport*, rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

China, acquerello e matita su carta (69x53,5 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03723

Stato conservazione

Buono, strappo sul lembo in prossimità del timbro dell'archivio

Data progetto

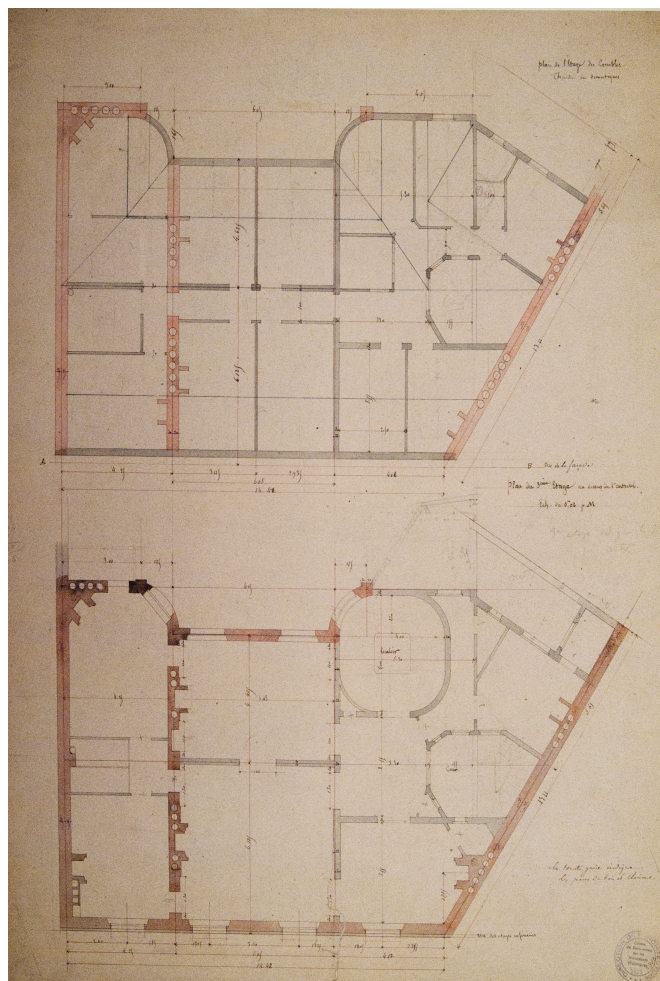
1860

Committenti

André Milon

Breve descrizione

Disegno rappresenta la planimetria del terzo piano e del primo piano. Sono presenti correzioni e modifiche a matita.



Bigliografia

-

Oggetto

Progetto *immeuble de rapport*, rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

China e acquerello su carta (52x68 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03724

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1860

Committenti

André Milon

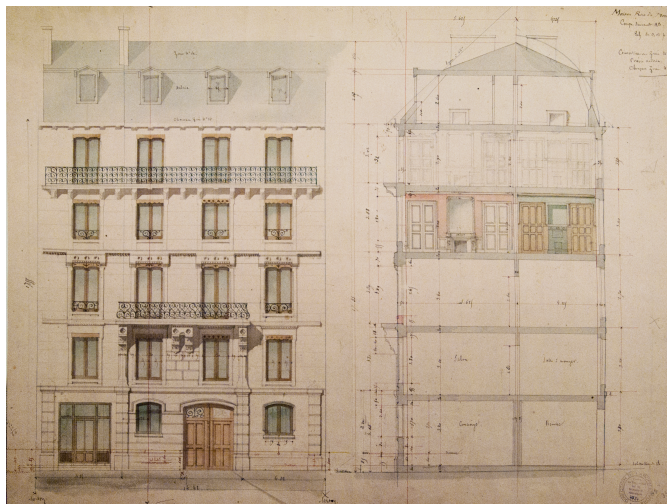
Breve descrizione

Sono rappresentati il prospetto del palazzo e la sezione, quest'ultima mostra al terzo piano gli ambienti arredati secondo l'architetto.

Il disegno é dettagliato e quotato in ogni parte

Bigliografia

Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879. cat. expo., Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques en 1965, CNMH, Paris 1965, pl. 53.



Oggetto

Progetto *immeuble de rapport*, rue de Douai 15, Parigi (Particolare)

Tipo di documento

China e acquerello su carta (Particolare)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03724

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1860

Committenti

André Milon

Breve descrizione

Il dettaglio mostra le particolarità delle decorazioni e delle quote riportate dall'autore.

Bibliografia

-



Oggetto

Progetto *immeuble de rapport*, rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

China, acquerello e matita su carta (52,5x70 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03726

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1860

Committenti

André Milon

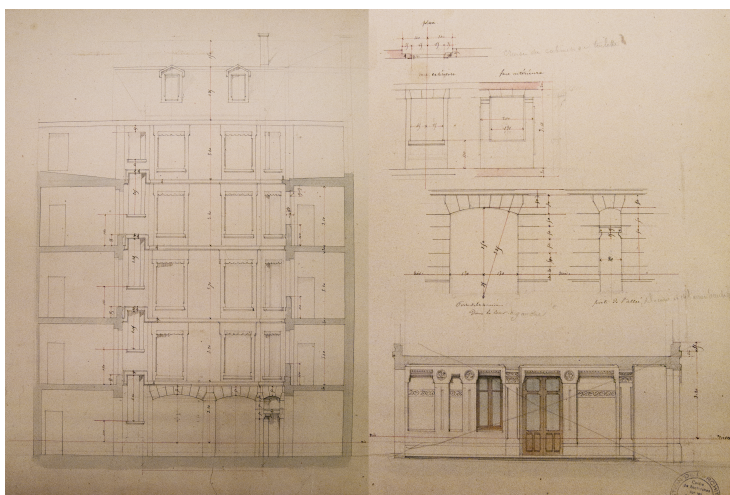
Breve descrizione

Il disegno mostra la sezione sulla corte, si noti come i corpi laterali siano di altezza minore rispetto al corpo che si affaccia sul fronte strada.

Nella parte destra del foglio sono rappresentati i dettagli delle bucaure e la sezione del corridoio di accesso a piano terra, quest'ultimo é barrato con un segno a matita.

Bigliografia

-



Oggetto

Progetto *immeuble de rapport*, rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

China, acquerello e matita su carta (52,5x70 cm)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03728

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1860

Committenti

André Milon

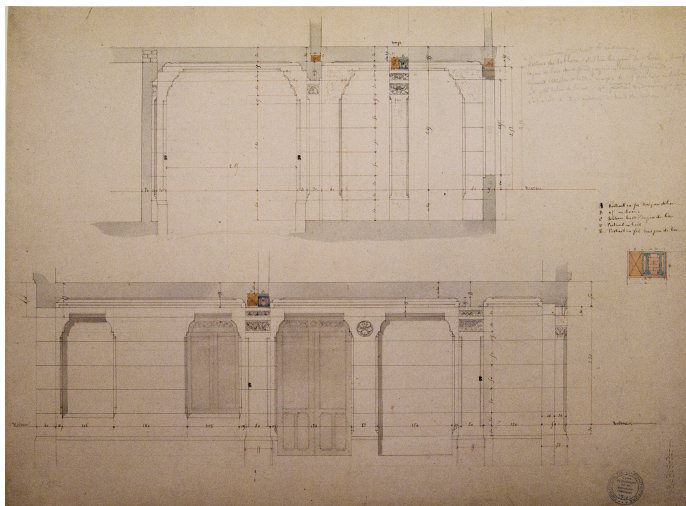
Breve descrizione

Il disegno rappresenta i dettagli costruttivi e le soluzioni adottate nel cantiere.

Il disegno é quotato e riporta indicazioni utili per la messa in opera delle travi.

Bigliografia

-



Oggetto

Progetto *immeuble de rapport*, rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

China, acquerello e matita su carta (particolare)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03726

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1860

Committenti

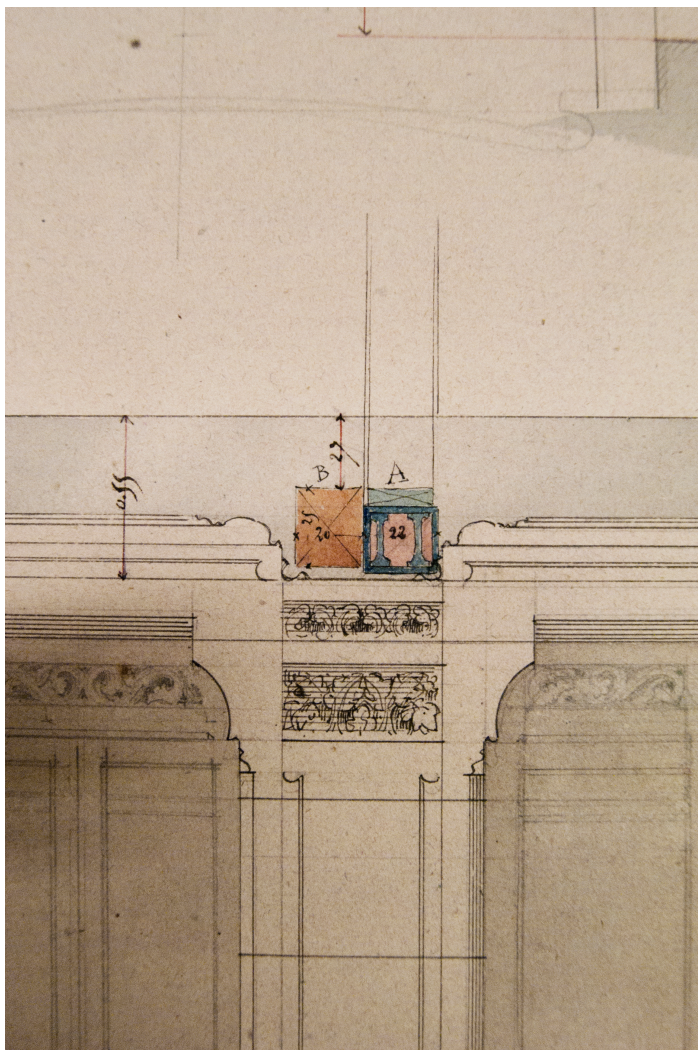
André Milon

Breve descrizione

Dettaglio della sezione della trave.

Bigliografia

-



Oggetto

Progetto per la
dépendance per
l'immeuble de rapport,
rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

China, acquerello e
matita su carta (32x49
cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083,
n.CRMH 03731.

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1860

Committenti

André Milon

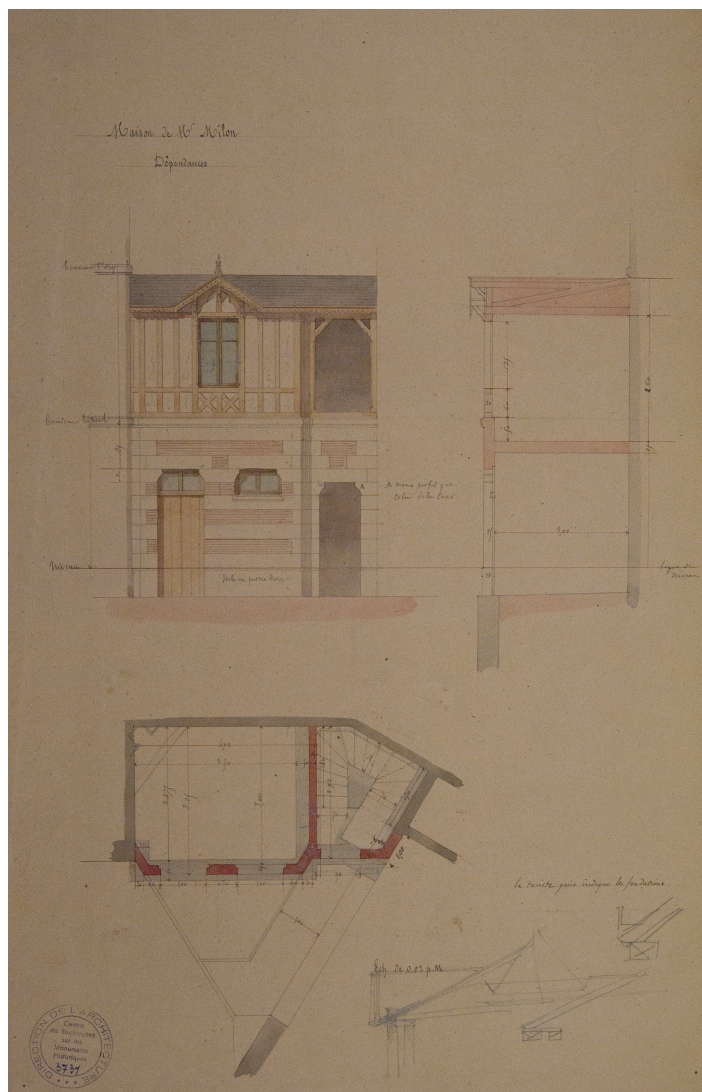
Breve descrizione

Il disegno rappresenta i
dettagli costruttivi e le
soluzioni adottate nel
cantiere.

Il disegno é quotato e
riporta indicazioni
grafiche dell'architetto.

Bigliografia

-



Oggetto

Dettaglio del progetto per
la dépendance per
l'immeuble de rapport,
rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

China, acquerello e
matita su carta (32x49
cm)

Collocazione

Médiathèque de
l'Architecture et du
Patrimoine, Parigi, Fondo
Viollet-le-Duc 1996/083,
n.CRMH 03731.

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1860

Committenti

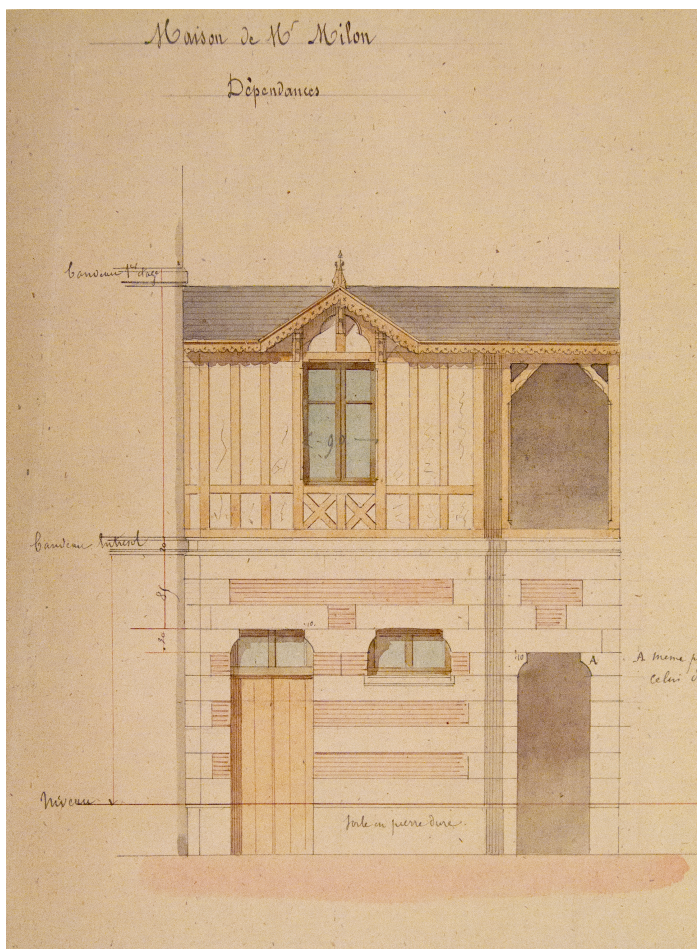
André Milon

Breve descrizione

Il disegno rappresenta i
dettagli costruttivi e le
scelte dei materiali di
progetto.

Bigliografia

-



Oggetto

Progetto *immeuble de rapport*, rue de Douai 15, Parigi

Tipo di documento

China, acquerello e matita su carta (particolare)

Collocazione

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi, Fondo Viollet-le-Duc 1996/083, n.CRMH 03731

Stato conservazione

Buono

Data progetto

1860

Committenti

André Milon

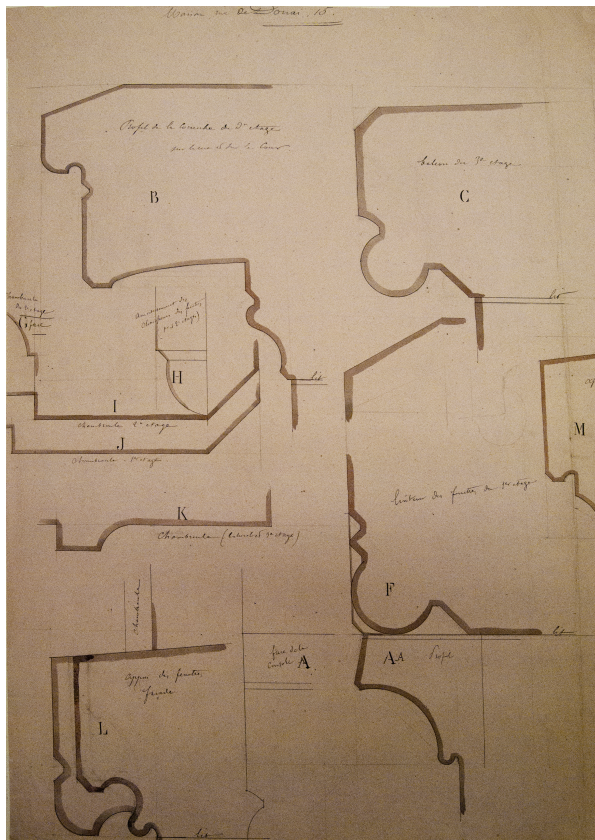
Breve descrizione

Dettagli dei profili delle cornici con indicazioni dell'architetto.

Le lettere presenti rimandano alla legenda che indica il luogo di posizionamento.

Bigliografia

-



Oggetto

Maison Milon, rue de
Douai 15, Parigi

Tipo di documento

Disegno pubblicato

Collocazione

Bibliothèque National de
France (BnF) di Parigi.
Calliat V., *Parallèle des
maisons de Paris
construites depuis 1830
jusqu'à nos jours*, Bance,
Paris 1864, vol. II, tav.
LIX.

Stato conservazione

Ottimo

Data progetto

1860

Committenti

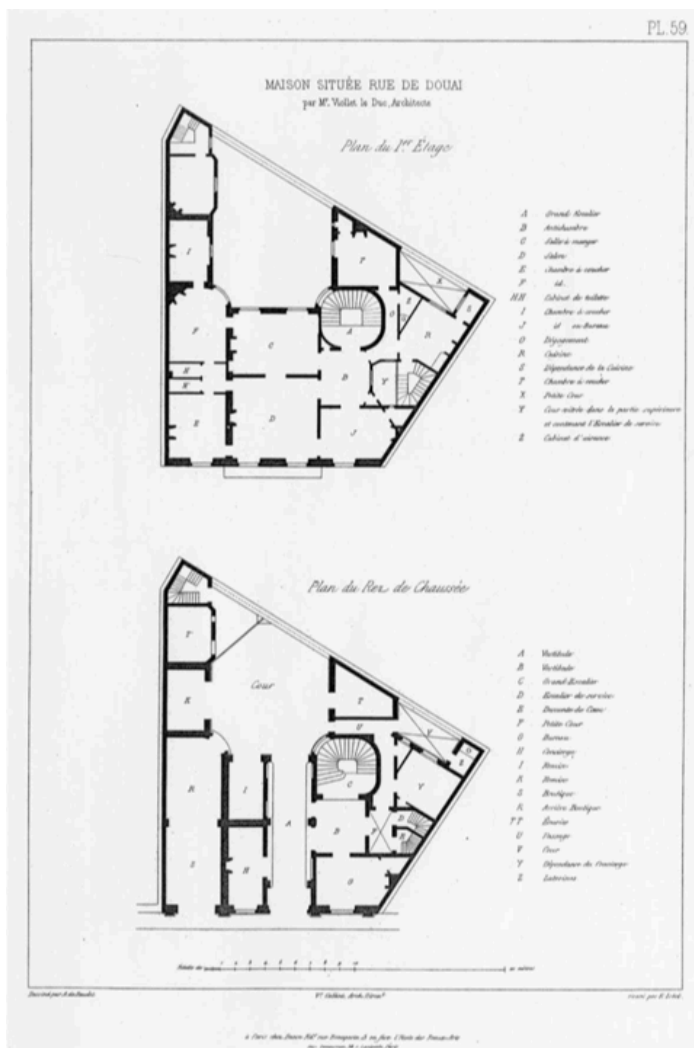
André Milon

Breve descrizione

Le planimetrie del piano
terra e piano primo
mostrano attraverso la
legenda le funzioni degli
ambienti.

Bibliografia

-



Oggetto

Maison Milon, rue de
Douai 15, Parigi

Tipo di documento

Disegno pubblicato

Collocazione

Bibliothèque National
de France (BnF) di
Parigi. Calliat V.,
*Parallèle des maisons
de Paris construites
depuis 1830 jusqu'à nos
jours*, Bance, Paris
1864, vol. II, tav. LX

Stato conservazione

Ottimo

Data progetto

1860

Committenti

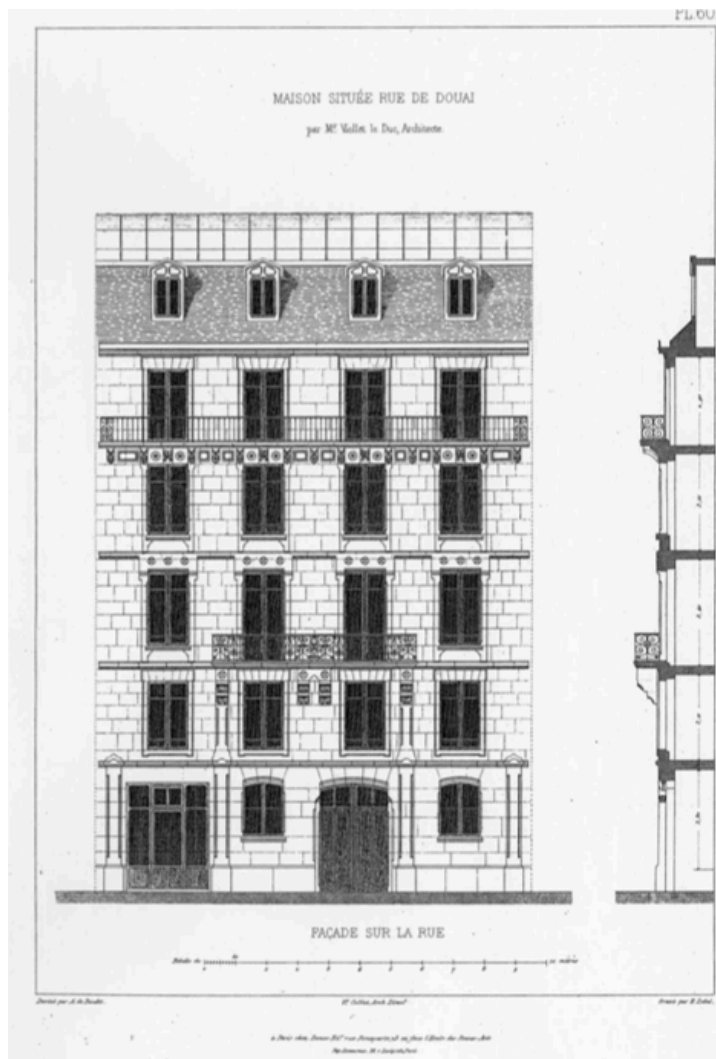
André Milon

Breve descrizione

Prospetto lato rue de
Douai.

Bigliografia

-



Oggetto

Maison Milon, rue de
Douai 15, Parigi

Tipo di documento

Disegno pubblicato

Collocazione

Bibliothèque National de
France (BnF) di Parigi.
Calliat V., *Parallèle des
maisons de Paris
construites depuis 1830
jusqu'à nos jours*, Bance,
Paris 1864, vol. II, tav.
LXI

Stato conservazione

Ottimo

Data progetto

1860

Committenti

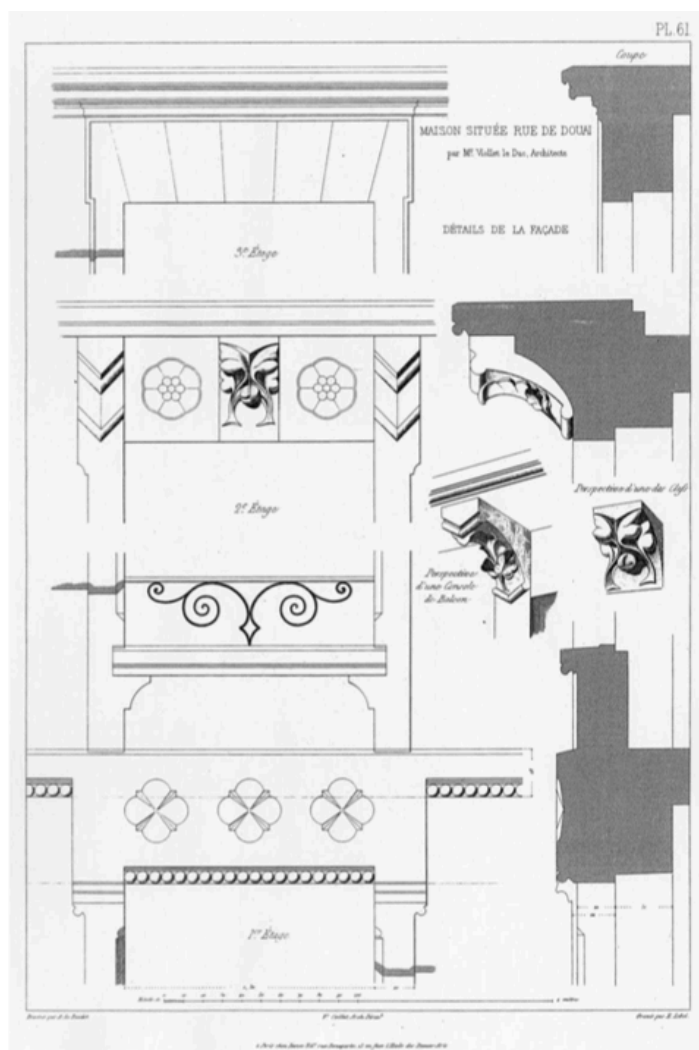
André Milon

Breve descrizione

Sezione e prospetti di
dettaglio delle cornici
delle finestre del primo,
secondo e terzo piano

Bigliografia

-



Oggetto

Maison Milon, rue de Douai 15, Parigi.

Tipo di documento

Disegno pubblicato

Collocazione

Bibliothèque National de France (BnF) di Parigi.
Calliat V., *Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours*, Bance, Paris 1864, vol. II, tav. LXII

Stato conservazione

Ottimo

Data progetto

1860

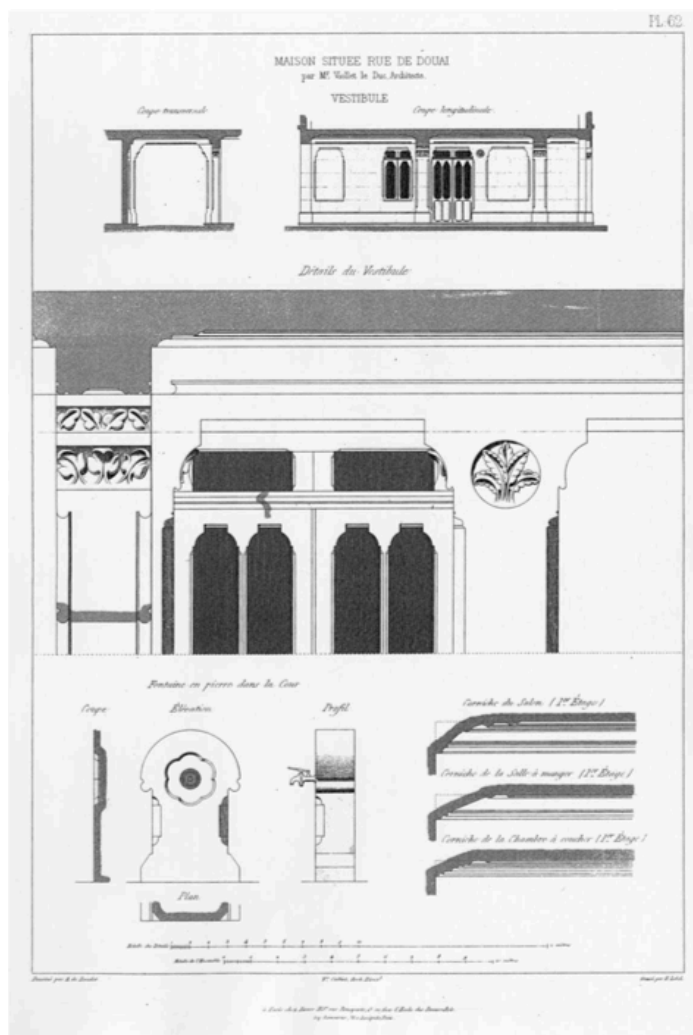
Committenti

André Milon

Breve descrizione

La tavola mostra i diversi dettagli decorativi con sezioni e prospetti

Bigliografia



Oggetto

Maison Milon, rue de
Douai 15, Parigi

Tipo di documento

Disegno pubblicato

Collocazione

Bibliothèque National de
France (BnF) di Parigi.
Calliat V., *Parallèle des
maisons de Paris
construites depuis 1830
jusqu'à nos jours*, Bance,
Paris 1864, vol. II, tav.
LXIII

Stato conservazione

Ottimo

Data progetto

1860

Committenti

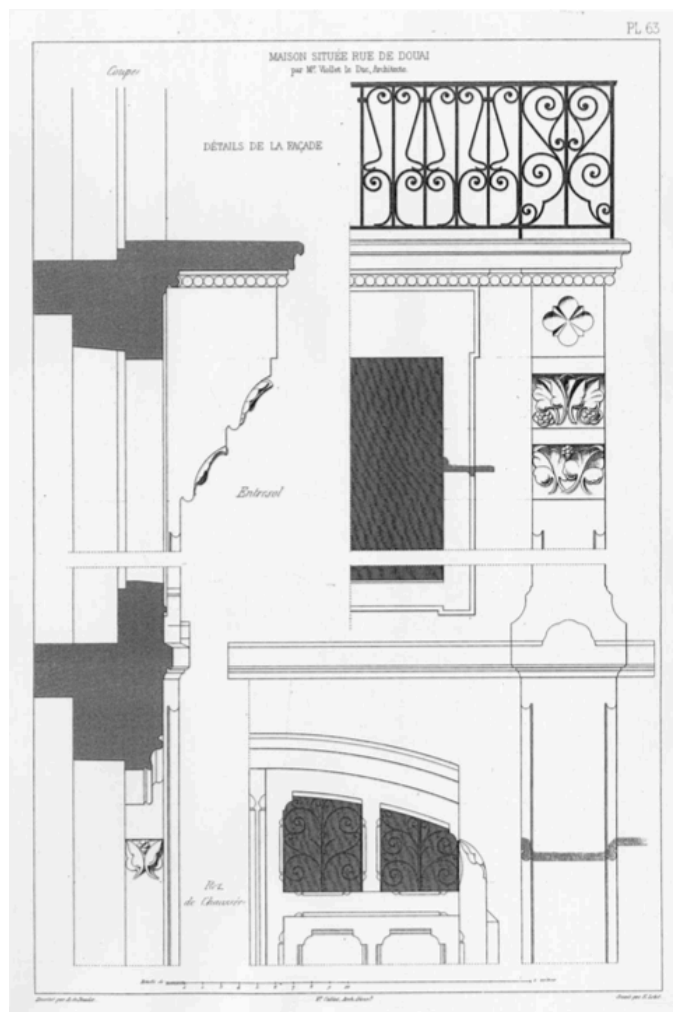
André Milon

Breve descrizione

Sezione e prospetto dei
particolari del balcone e
dell'ingresso

Bigliografia

-



Oggetto

Maison Milon, rue de Douai
15, Parigi.

Tipo di documento

Fotografia

Collocazione

Ministère de la Culture
de la France, Direction
générale des patrimoines,
PA00088948/075-Paris 09

Stato conservazione

Buono

Data

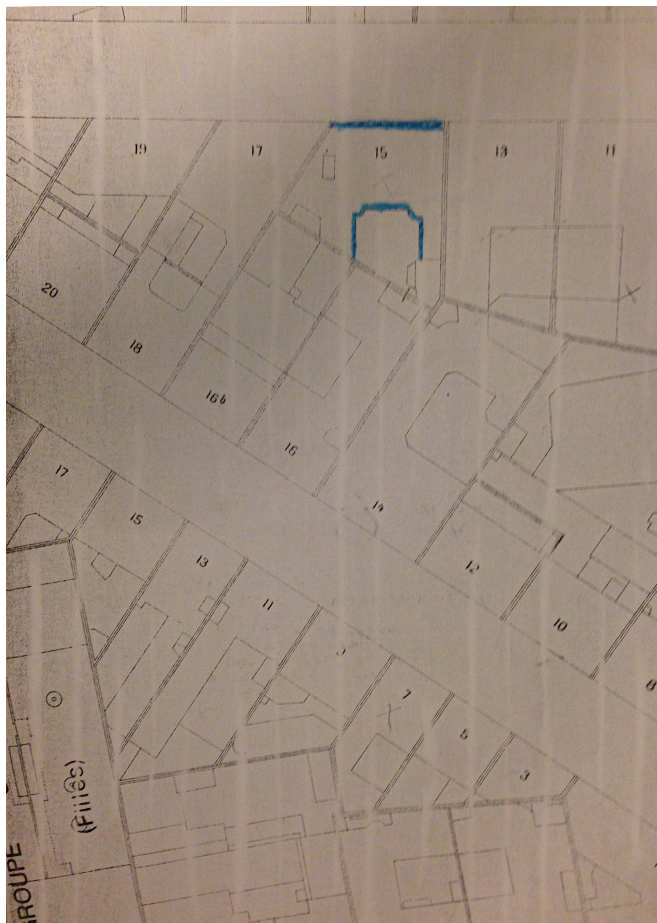
1977

Committenti

Ministère de la Culture
de la France

Breve descrizione

Disegno planimetrico
allegato alla richiesta di
iscrizione all'elenco dei
monumenti storici francesi.
L'immagine evidenzia
l'intenzione di vincolo a
protezione delle facciate
esterne dell'edificio.



Bigliografia

-

Oggetto

Maison Milon, rue de Douai
15, Parigi.

Tipo di documento

Fotografia

Collocazione

Ministère de la Culture
de la France, Direction
générale des patrimoines,
PA00088948/075-Paris 09

Stato conservazione

Buono

Data

1977

Committenti

Ministère de la Culture
de la France

Breve descrizione

Foto allegata alla richiesta di
iscrizione all'elenco dei
monumenti storici francesi.
L'immagine mostra il fronte
strada dell'edificio, si noti la
trasformazione del negozio
con l'inserimento di finestre
che non rispondo più al
disegno viollettiano
originale.

Bigliografia

-



Oggetto

Maison Milon, rue de Douai
15, Parigi.

Tipo di documento

Fotografia

Collocazione

Ministère de la Culture
de la France, Direction
générale des patrimoines,
PA00088948/075-Paris 09

Stato conservazione

Buono

Data

1977

Committenti

Ministère de la Culture
de la France

Breve descrizione

Foto allegata alla richiesta di
iscrizione all'elenco dei
monumenti storici francesi.
L'immagine mostra le
facciate del cortile.

Bigliografia

-



Oggetto

Maison Milon, rue de Douai
15, Parigi.

Tipo di documento

Fotografia

Collocazione

Ministère de la Culture
de la France, Direction
générale des patrimoines,
PA00088948/075-Paris 09

Stato conservazione

Buono

Data

1977

Committenti

Ministère de la Culture
de la France

Breve descrizione

Foto allegata alla richiesta di
iscrizione all'elenco dei
monumenti storici francesi.
Particolare delle mensole del
balcone.

Bigliografia

-



Elaborati grafici

Oggetto

Sezione trasversale della
navata della chiesa della
Madeleine di Vézelay,
Yonne, Borgogna.

**Fonte utilizzata per la
rielaborazione**

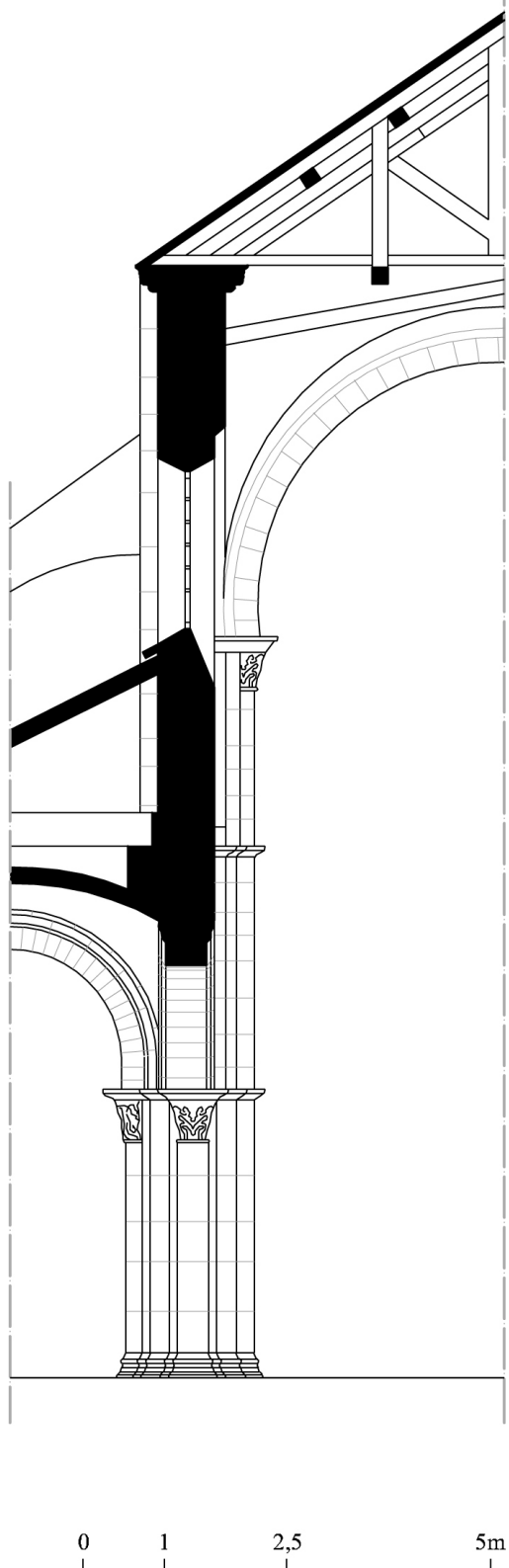
Fondo Viollet-le-Duc
1996/083, n.CRMH 02911;
n.CRMH 01345;
n.CRMH 01346;
n.CRMH 02941.

Breve descrizione

Il disegno mostra la sezione
della navata con le volte in
forme romaniche. Il sistema
di copertura è stato
sottoposto ad interventi di
ripristino da parte
dell'architetto
Viollet-le-Duc.

Autore

Andrea Serrau



Oggetto

Sezione longitudinale della navata della chiesa della Madeleine di Vézelay, Yonne, Borgogna.

Fonte utilizzata per la rielaborazione

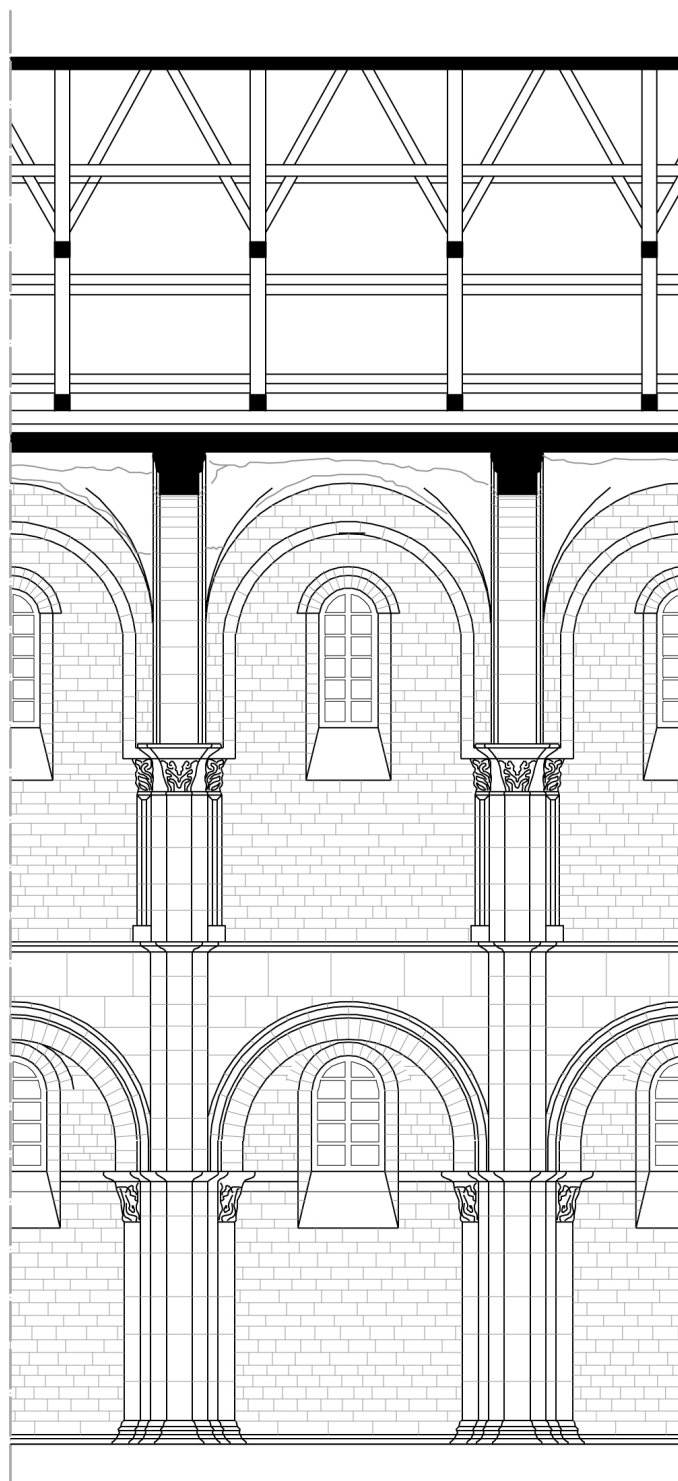
Fondo Viollet-le-Duc
1996/083, n.CRMH 02911;
n.CRMH 01345;
n.CRMH 01346;
n.CRMH 02941;
n.CRMH 01329.

Breve descrizione

Il disegno mostra la sezione longitudinale della navata principale con le volte in forme romaniche ammalorate. Il sistema di copertura è stato sottoposto ad interventi di ripristino da parte dell'architetto Viollet-le-Duc.

Autore

Andrea Serrau



0 1 2,5 5m

Oggetto

Sezione trasversale della
navata della chiesa della
Madeleine di Vézelay,
Yonne, Borgogna.

**Fonte utilizzata per la
rielaborazione**

Fondo Viollet-le-Duc
1996/083, n.CRMH 02911;
n.CRMH 01345;
n.CRMH 01346;
n.CRMH 02941;
n.CRMH 01329.

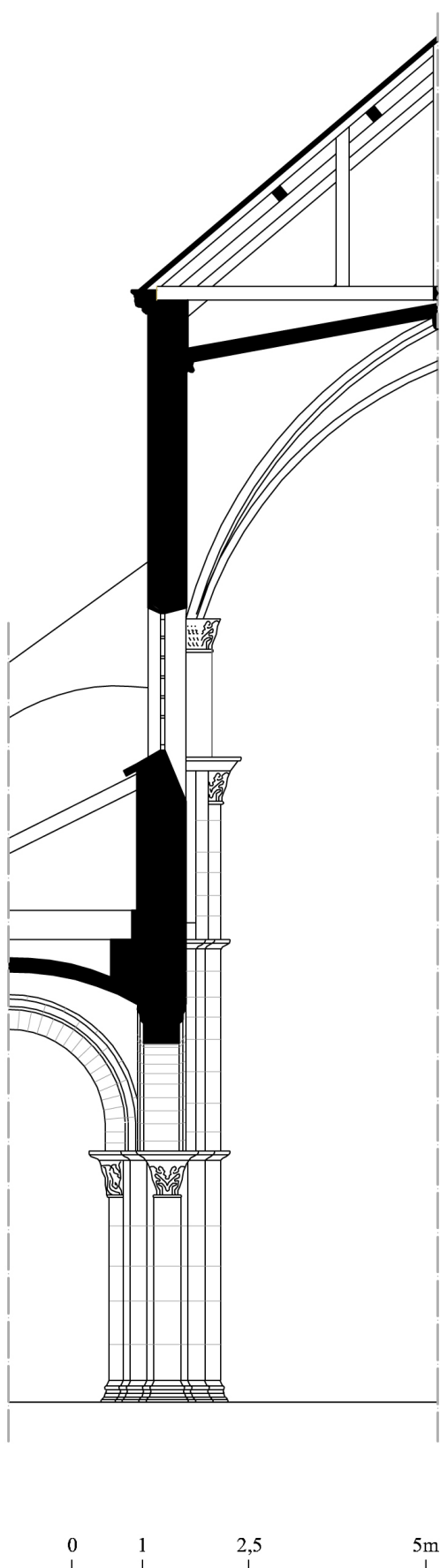
Breve descrizione

Il disegno mostra la sezione
trasversale della navata
principale con le volte in
forme gotiche.

Il sistema di copertura a volte
gotiche della seconda, terza e
quarta campata a partire
dall'altare viene demolito e
ricostruito in forme
romaniche dall'architetto
Viollet-le-Duc.

Autore

Andrea Serrau



Oggetto

Sezione longitudinale
della navata della chiesa
della Madeleine di
Vézelay, Yonne,
Borgogna.

**Fonte utilizzata per la
rielaborazione**

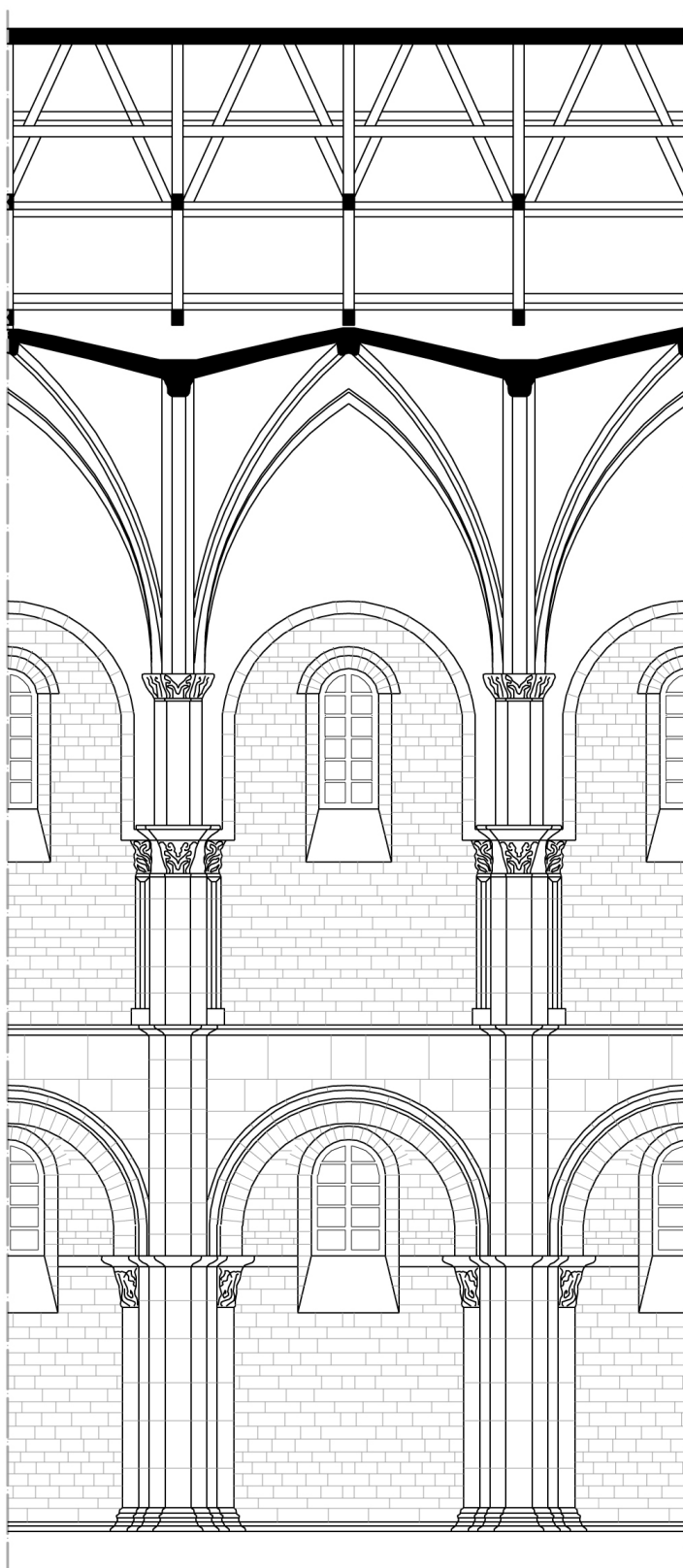
Fondo Viollet-le-Duc
1996/083, n.CRMH
02911;
n.CRMH 01345;
n.CRMH 01346;
n.CRMH 02941;
n.CRMH 01329.

Breve descrizione

Il disegno mostra la
sezione trasversale della
navata principale con le
volte in forme gotiche.
Il sistema di copertura a
volte gotiche della
seconda, terza e quarta
campata a partire
dall'altare viene
demolito e ricostruito in
forme romaniche
dall'architetto
Viollet-le-Duc.

Autore

Andrea Serrau



0 1 2,5 5m

Oggetto

Prospetto di Maison Milon,
15 rue de Douai, Parigi.

**Fonte utilizzata per la
rielaborazione**

Fondo Viollet-le-Duc
1996/083, n.CRMH 03724.

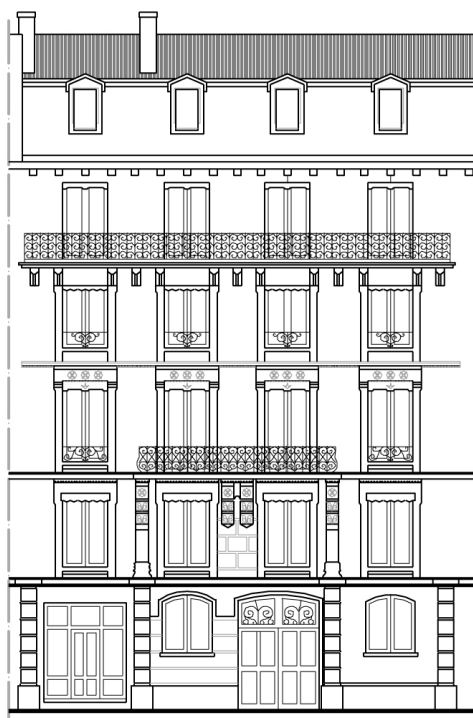
Breve descrizione

Il disegno mostra il prospetto
su strada dell'edificio
commissionato da André
Milon all'architetto Viollet-
le-Duc.

Il rigore e la simmetria in
facciata rendono il progetto
chiaro e funzionale.

Autore

Andrea Serrau



0 1 5m

Oggetto

Sezione trasversale di
Maison Milon, 15 rue de
Douai, Parigi.

**Fonte utilizzata per la
rielaborazione**

Fondo Viollet-le-Duc
1996/083, n.CRMH
03724; n.CRMH 03726;
n.CRMH 03728;
n.CRMH 03731.

Breve descrizione

Il disegno mostra la
sezione trasversale di
Maison Milon.
I corpi di fabbrica
sembrano accostati
dichiarando la funzione
ed il sistema costruttivo.

Autore

Andrea Serrau



0 1 5m

Oggetto

Planimetria P.T. di Maison
Milon, 15 rue de Douai,
Parigi.

**Fonte utilizzata per la
rielaborazione**

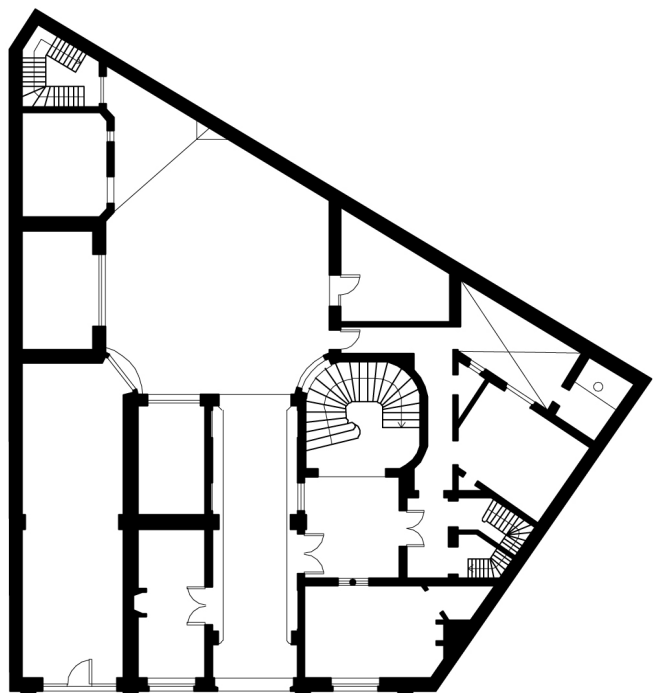
Fondo Viollet-le-Duc
1996/083, n.CRMH 03721;
n.CRMH 03723;
n.CRMH 03731.

Breve descrizione

Il disegno mostra la sezione
trasversale di Maison Milon.
I corpi di fabbrica sembrano
accostati dichiarando la
funzione ed il sistema
costruttivo.

Autore

Andrea Serrau



0 1 5m

Oggetto

Maison Milon, rue de Douai
15, Parigi.

**Fonte utilizzata per la
rielaborazione**

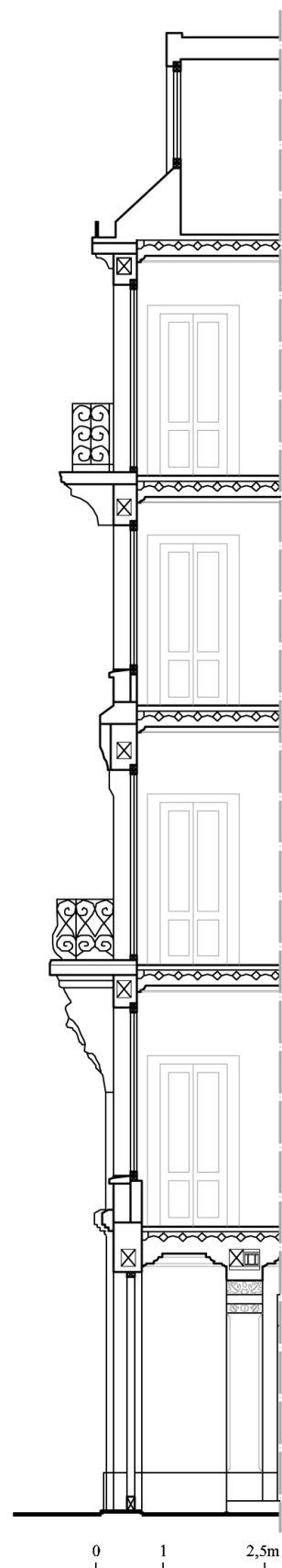
Fotografia

Breve descrizione

Foto allegata alla richiesta di
iscrizione all'elenco dei
monumenti storici francesi.
L'immagine mostra le
facciate del cortile.

Autore

Andrea Serrau



Oggetto

Analisi del progetto di
Maison Milon in 15, rue de
Douai, Parigi. Primo
progetto, *Hôtel particulier*,
14 dicembre 1857.

**Fonte utilizzata per la
rielaborazione**

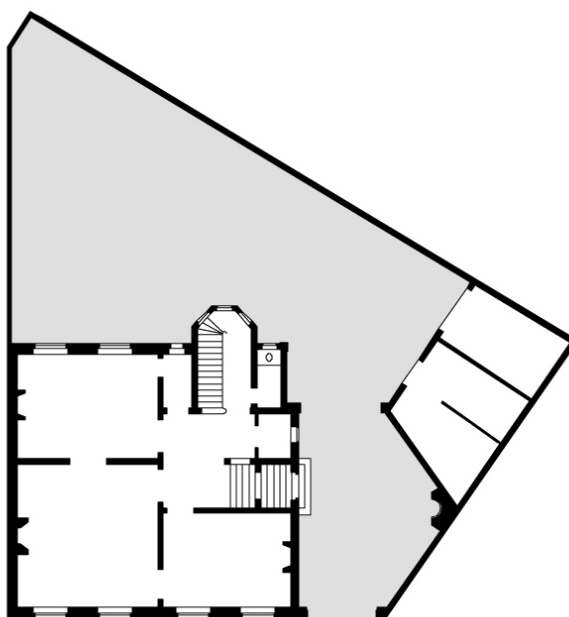
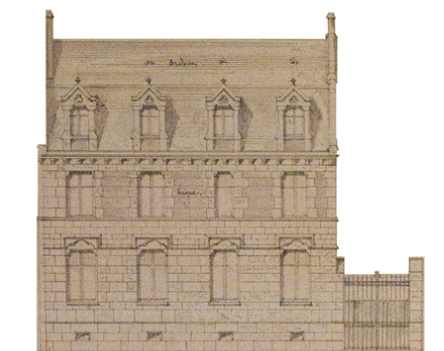
Fondo Viollet-le-Duc
1996/083, n.CRMH
n.CRMH 03716.

Breve descrizione

L'immagine mostra il
prospetto e la corrispondente
planimetria del primo
progetto per l'*Hôtel
particulier*. L'edificio è
compatto e caratterizzato in
facciata da elementi
neogotici.

Autore

Andrea Serrau



Oggetto

Analisi del progetto di
Maison Milon in 15, rue de
Douai, Parigi. Secondo
progetto, *Hôtel particulier*,
1858.

Fonte utilizzata per la rielaborazione

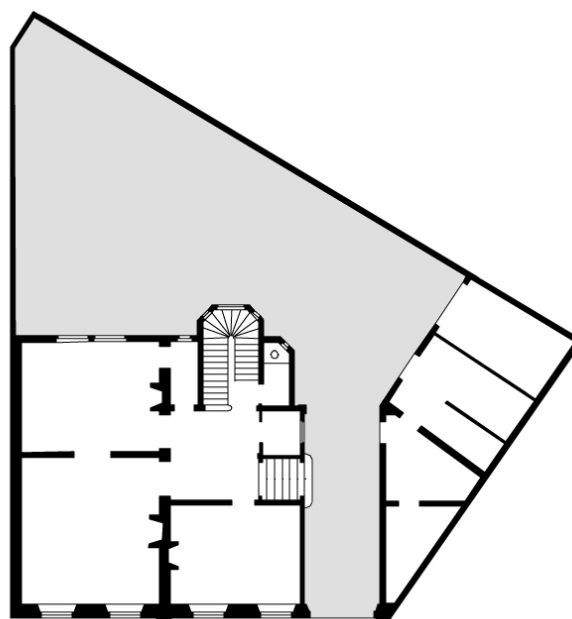
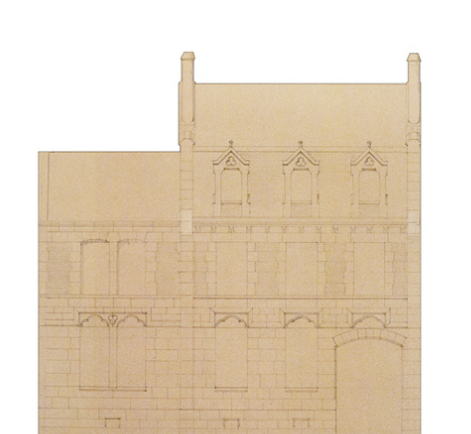
Fondo Viollet-le-Duc
1996/083, n.CRMH
n.CRMH 03717;
n.CRMH 03720.

Breve descrizione

L'immagine mostra il
prospetto e la corrispondente
planimetria del secondo
progetto per l'*Hôtel
particulier*. L'edificio occupa
maggiore superficie e
l'accesso carrabile è ricavato
nel volume del corpo più
alto.

Autore

Andrea Serrau



Oggetto

Analisi del progetto di
Maison Milon in 15, rue de
Douai, Parigi. Progetto
definitivo, *Immobile de
raport*, 1860.

**Fonte utilizzata per la
rielaborazione**

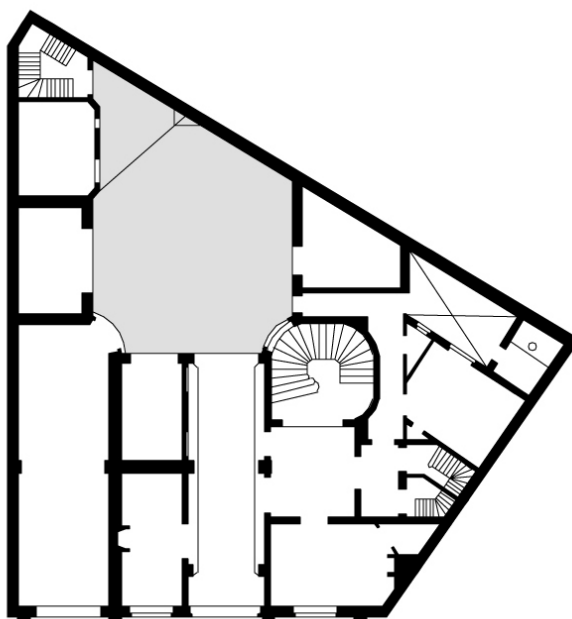
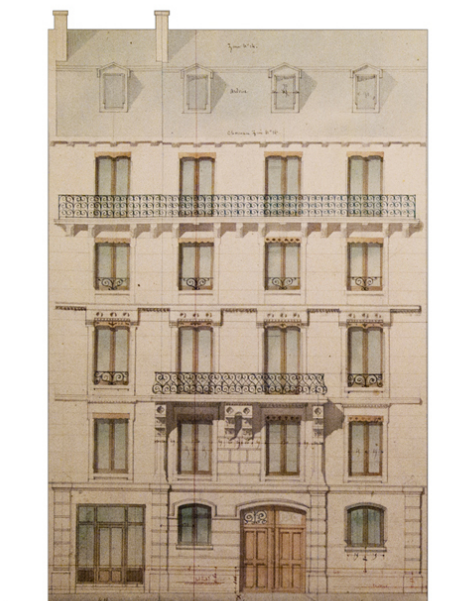
Fondo Viollet-le-Duc
1996/083, n.CRMH 03721;
n.CRMH 03723;
n.CRMH 03724;
n.CRMH 03731.

Breve descrizione

L'immagine mostra il
prospetto e la corrispondente
planimetria del progetto
definitivo di Maison Milon.
L'edificio per appartamenti
occupa quasi la totalità
dell'area disponibile; il
prospetto si eleva di tre piani
in più rispetto ai precedenti
progetti.

Autore

Andrea Serrau



Bibliografia generale

Bibliografia di riferimento sull'evoluzione del termine "Stile"

Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*, Petrus Santandreas, 1586.

Goethe J.W., *Semplice, imitazione della natura, maniera, stile* (1789), in Zecchi S. (a cura di), *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Bollati-Boringhieri, Torino 1992.

Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, D.H.A, Paris 1832, 2 volumi.

Viollet-le-Duc E. E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, B. Bance e A. Morel, Paris 1854-1868, 10 volumi.

Semper G., *Theorie des Formell-Schönen* (1855-1859), Introduzione, in Hermnn W., *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Electa, Milano 1990.

Semper G., *Degli stili architettonici* (1869), in *Architettura, arte e scienza. Scritti scelti 1834-1869*, Clean, Napoli 1987.

Wölfflin H., *Psicologia dell'architettura* (1886), Cluva, Venezia 1985.

Panofsky E., *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1961.

Riegl A., *Problemi di stile* (1893), Feltrinelli, Milano 1963.

Rykwert J., *Semper and the Conception of Style*, in *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Atti del simposio 2-6 dicembre 1974 tenutosi al Politecnico Federale di Zurigo*, Basel- Stuttgart 1976.

Hegel G. V. F., *Phenomenology of Spirit*, Oxford University Press, Oxford 1986.

Wölfflin H., *Rinascimento e barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia* (1888), Vallecchi, Firenze 1988.

Semper G., *I quattro elementi dell'architettura* (1851), Jaca Book, Milano 1991.

Meyer S., *Lo stile*, Donizelli Editore, Roma 1995.

Compagnon A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998), (trad. it. Einaudi, Torino 2000).

Pinotti A. *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano 2001.

Meo O., *Questioni di filosofia dello stile*, Il Nuovo Melograno, Genova 2008.

Pinotti A. "Stile e verità. Una prospettiva riegliana, in "Engramma", n. 64, aprile - maggio 2008, rivista on.line.

Simongini R., *Estetica dell'immagine. Gli stili come forme della visione e della rappresentazione*, Libreria Universitaria.it Edizioni, Padova 2009.

Bibliografia sulla figura e l'opera di Viollet-le-Duc

(Pubblicazioni a partire dal 1980, a integrazione della bibliografia pubblicata in *Viollet-le-Duc*, (catalogo mostra, Parigi, 19 febbraio - 5 maggio 1980), Editions de la Reunion des Musées Nationaux, Parigi 1980).

Architectural Design", 1980, vol. L, nn. 3-4, numero speciale, *Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc 1814-1879*.

Acidini C., *Il Brunelleschi e l'Ottocento. Lineamenti di fortuna critica*, in G. Spadolini (a cura di), *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Firenze, 1980, pp. 485-493.

Viollet le Duc, atti del colloquio internazionale, Paris, aprile 1980, Paris, 1982.

Restauro, IX, 1980, nn. 47-48-49, monografico, *Viollet-le-Duc e il restauro dei monumenti*.

Besnier O., *La maison de Viollet-le-Duc à Saint-Brieuc*, in "Revue des Monuments Historiques", 1980, n°112, pp. 89-92.

Briat R., *Viollet-le-Duc décorateur au château d'Eu*, in "Connaissance des arts", gennaio 1980, n°335.

Brisac C., "*La 'tête Gérente'*" in "Revue de l'Art", 1980, n°47, pp. 72-75.

Carbonara G., *Novità di studi su Viollet-le-Duc*, in "Palladio", vol. III, 1980, nn. 1-4, pp. 147-153.

Chapu P., *Le Musée national des Monuments Français*, in "Revue de l'Art", 1980, n. 49, pp. 40-41.

Charpentier F.-T., *A propos Viollet-le-Duc*, in "Pays-Lorrain", 1980, vol. LXI, n. 3, pp. 168-172.

Costa G., *Saint-Sernin de Toulouse. La remise en place des boiseries du 'Tours des corps saints'*, in "Monuments Historiques de la France", 1980, n. 112, pp. 60-64.

Craplet B., *Découverte d'une cathédrale. Clermont en Auvergne*, in "Espace", 1980, IX, pp. 61-67.

Daniels J., *Viollet-le-Duc. One hundred years on*, in "Art&Artists", 1980, XV, n. 3, pp. 8-11

A l'occasion du centenaire de sa mort. Hommage à l'Adeptes Viollet-le-Duc in "Atlantis", novembre-décembre 1980, n. 311, numero monografico.

Durliat M., *La restauration de Saint-Sernin de Toulouse. Aspects doctrinaux*, in "Monuments Historiques de la France", 1980, n. 112, pp. 50-53.

Forsyth I. H., *The romanesque portal of the church of Saint-Andoche at Saulieu (Côte-d'Or)*, in "Gesta", 1980, vol. XIX, n. 2, pp. 83-94.

Foucart J., *L'église Saint-Fermin-le-Confesseur et la cathédrale de Amiens*, in "Cahiers Archéologiques de Picardie", 1980, vol. VII, pp. 301-310.

Génermont M., *Le centenaire de Viollet-le-Duc vu de Moulins*, in "Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais", 1980, vol. LX, n. 1, pp. 9-12.

Hallopeau M.-L., *Quelques dessins de Viollet-le-Duc*, in "Donation Suzanne et Henri Baderou au Musée de Rouen", 1980, pp. 159-172.

Hindré J. P., *Viollet-le-Duc*, in "Espace", 1980, IX, pp. 46-55. P. Joly, *Viollet-le-Duc de A à Z*, in "Œil", 1980, CCXCVI, pp. 66-67. (Ripubblicato in P. Joly, *L'art, l'architecture et le mouvement moderne. Textes critiques 1958-1990*, Paris 1995, pp. 189-194.

Lasserrie J. C., *Dans le Bordelais, un château décoré et meublé par Viollet-le-Duc*, in "Estampille", 1980, CXVIII, pp. 16-27.

Leniaud J.-M., *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Genève, Paris 1980.

Bellini A., Dezzi Bardeschi M., Grimldi A., Ricci G., *Viollet-le-Duc. L'architettura del desiderio*, Clup, Milano 1980.

Leniaud J.-M., *Viollet-le-Duc et le mobilier liturgique*, in "Espace", IX, 1980, pp. 34-39.

Levron J., *Grands travaux, grands architectes du passé*, Éditions du Moniteur, Paris 1980.

Middleton B., *Ingrès et Viollet-le-Duc. A roman encounter*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1980, vol. L, n. 1335, pp. 147- 152.

Viollet-le-Duc et son époque, in "Espace, église, arts, architecture", febbraio 1980, n. 9.

Schvalberg C. (a cura di), *Quelques livres anciens et modernes sur Viollet le Duc, l'architecture de son temps, l'architecture gothique, les châteaux forts, les monuments historiques*, Librairie La Porte Etroite, Paris 1980.

Viollet-le-Duc G., *Viollet-le-Duc sous le Second Empire*, in "Souvenir napoléonien", 1980, n. 313.

Watkin D., *Morale et architecture aux XIX et XX siècles*, P. Mardaga, Bruxelles 1980.

Bergdoll B., *The legacy of Viollet-le-Duc's drawings*, in "Architectural record", 1981, n. 169, pp. 62-67.

Bienvenu G., *Une filiation architecturale de la maison nantaise. La composition dissymétrique d'influence, néogothique*, in "Bulletin de la Société Archéologique et Historique de Nantes et de Loire-Atlantique", 1981, vol. CXVII, pp. 133-152.

Hartmann Nussbaum S., *Le château de La Flachère, construction de Viollet-le-Duc* in "Bulletin monumental", 1981, vol. 139, pp. 239-252 .

Leniaud J.-M., *Les architectes diocésains*, in "Monuments Historiques de la France", 1981, n. 113, pp. 3-9.

Lyman T. W. W., *Saint-Sernin de Toulouse. Que faire du XIX siècle?*, in "Bulletin monumental", 1981, vol. 139, pp. 49- 67.

MacClintock L., *Monumentality versus suitability. Viollet-le-Duc's Saint-Gimer at Carcassonne*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 1981, vol. XL, n. 3, pp. 218-235.

Margot P., *Les problèmes soulevés par la restauration de la cathédrale de Lausanne*, in *Cahiers de la Section Française de l'Icomos*, (1980) 1981, pp. 102-104.

Martiny V. G., *A propos de la restauration de l'escalier des Lions de l'hôtel de ville de Bruxelles. Contribution de Viollet-le-Duc* in "Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles", 1981, LVIII, pp. 185-217.

Middleton R., *Viollet-le-Duc's influence in nineteenth-century England*, in "Art History", 1981, IV, 2, pp. 203-219.

Saddy P., *Schinkel et la France* in "Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstgeschichte", 1981, XXXV, 1-4, pp. 121-125.

Sandoz M., *Histoire du paysage de montagne*, in "Revue savoisiennne", 1981, CXXI, pp. 46-65.

Verdone M., *Viollet-le-Duc ovvero "Bisogna aver visto Roma..."*, in "Strenna dei Romanisti", 1981, XLII, pp. 489-500.

Wieczorek D., *Sitte et Viollet-le-Duc. Jalons pour une recherche*, in "Austriaca", 1981, VII, 12, pp. 21-39.

Boiret Y., *Les problèmes de restauration à Saint-Sernin de Toulouse (1969-1980)*, in "Cahiers de la Section Française de l'Icomos", 1981, pp. 35-44.

Durliat M., *Les restaurations monumentales dans la partie occidentale du Languedoc, XIX et XX siècles*, in "Cahiers de la Section Française de l'Icomos", (1980) 1981, pp. 11-19.

Durliat M., *Saint-Michel de Carcassonne*, in "Cahiers de la Section Française de l'Icomos", (1980) 1981, pp. 70-71.

Hermite M., *La cité de Carcassonne depuis Viollet-le-Duc*, in "Cahiers de la Section Française de l'Icomos", (1980) 1981, pp. 66-69.

Boudon F., *Le réel et l'imaginaire chez Viollet-le-Duc. Les figures du 'Dictionnaire de l'architecture'*, in "Revue de l'Art", 1982-1983, n. 58-59, pp. 95-114.

Bergdoll B., *'The synthesis of all I have seen'. The architecture of Edmond Duthoit*, in Robin Middleton, *The beaux-arts and nineteenth-century French architecture*, London, 1982, pp. 216-249.

Crippa M. A. (a cura di), *L'architettura ragionata estratti dal dizionario costruzione - gusto - proporzione - restauro - scala*, Jaca Book, Milano 1982.

Foucart J., *Viollet-le-Duc et la cathédrale d'Amiens* in "Bulletin trimestriel de la Société des antiquaires de Picardie", 1982, n.1, pp. 173-238.

Grandchamp G., *Viollet-le-Duc et Montrottier*, in "Revue savoissienne", 1982, CXXII, pp. 125-128.

Lamicq P. C., *Viollet-le-Duc au château de Pau*, in "Bulletin de la Société des Amis du Château de Pau", 1982, LXXXVII, pp. 9-19.

Lyman T. W. W., *Saint-Sernin, Viollet-le-Duc et la théorie de l'harmonie des proportions*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1982, vol. C, n. 1367, pp. 227-239.

Calderoni-Masetti A. R., *Restauri architettonici dell'Ottocento. Una ricerca in corso*, in "Arte Medievale", Roma 1983, vol. I, pp. 255-261.

Dufournet P., *Dessins de Viollet-le-Duc dans les collections de l'Académie d'architecture*, in "Cahiers de l'Académie d'architecture", 1983, n.4, pp. 98-102.

Grandjean M., *Le sentiment du Moyen Age et les premiers pas de l'architecture néo-gothique dans le pays de Vaud*, in "Revue suisse d'art et d'archéologie", 1983, vol. XL, 1, pp. 1-20.

Kuthy S., *L'Académie des Beaux-Arts et Guadet contre Viollet-le-Duc*, in "Gazette des Beaux-Arts", ottobre 1983, pp. 134-138.

Loyer F., *Le siècle de l'industrie*, Skira, Paris 1983.

Mathieu C., *XIX siècle. Compiègne, Musée Vivenel. Dessins d'architecture*, in "Revue du Louvre et des Musées de France", 1983, XXXIII, 5-6, pp. 436-439.

Middleton R., D. Watkin, *Architecture moderne 1750-1870: du néoclassicisme au néo-gothique*, Berger-Levrault, Paris 1983.

Mignot C., *L'architecture au XIX siècle*, Office du Livre, Fribourg 1983.

Sauerländer W., *Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le-Ducs 'Dictionnaire du mobilier français'*, in "Arte Medievale", 1983, I, pp. 221-240.

Bagnéris F., *Viollet-le-Duc et Caneto*, in “Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers”, 1984, vol. LXXXV, n. 4, pp. 399-410.

Chemetov P., Marrey B., *Architectures. Paris 1848-1914*, cat. expo., Paris, 16 settembre-16 ottobre 1976, Paris, 1980.

B. Foucart (a cura di), *L'Eclectisme raisonné textes par Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*, Denoël, Paris 1984.

Foucart B. (a cura di), *Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Louis Vitet, Débats et polémiques à propos de l'enseignement des arts du dessin*, ENSBA, Paris 1984.

Leniaud J.-M., *Viollet-le-Duc et l'opinion publique. La restauration de la cathédrale d'Evreux (1872-1874)* in “Archéologie pyrénéenne et questions diverses, Atti del CVI congresso nazionale delle Società Savantes. Archéologie et Histoire de l'art”, Perpignan, Paris 1984.

Middleton R. A., *Viollet-le-Duc's châteaux*, in “AA Files”, 1984, pp. 29-49.

Saulnier L., Stratford N., *La sculpture oubliée de Vézelay*, Genève, Paris 1984.

Matteo C., *Le portail royal de Chartres*, in “Monumentes Historiques de la France”, 1985, vol. CXXXVIII, pp. 70-76.

Abram J., *Classicisme et béton armé. Perret et l'idéal rationaliste du 'monument parfait'*, in “Monumentes Historiques de la France”, 1985, vol. CXL, pp. 5-12.

Bekaert G., *L'influence de Viollet-le-Duc sur l'architecture en Belgique et aux Pays-Bas vers 1900*, in “Septentrion”, 1985, n. 1, pp. 38-45.

Biget J.-L., *La cathédrale Sainte-Cécile d'Albi. L'architecture*, in “Congres Archéologique de France”, Paris, 1985, pp. 20-62.

Huguenin M.-T., C. Cornuz, *Une peinture 'gothique moderne'. Premières remarques sur la polychromie des églises néo- médiévales en Suisse romande*, in “Unsere Kunstdenkmäler”, Bern, 1985, vol. XXXVI, n. 1, pp. 25-34.

Thibierge M.-T., *Les sculpteurs de Viollet-le-Duc pour la restauration du château de Pierrefonds, 1858-1885*, in "Bulletin de la Société d'histoire de l'art français", 1985, pp. 255-268.

Foucart Borville J., *Une collaboration exemplaire. Viollet-le-Duc et Edmond Duthoit à Roquetaillade*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", (1985) 1987, pp. 269-281.

Progetto vs. Composizione: una piccola antologia, in "Casabella", 1986, n. 520-521, pp. 6-10.

Fermigier A., *Mérimée et l'inspection des Monuments Historiques*, in (Les lieux de mémoire), vol. II, Paris, 1986, pp. 593-611.

Foucart B., *Viollet-le-Duc et la restauration*, in P. Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire: la nation*, vol. II, Paris, 1986, pp. 613-649.

Lavit J.-G., *Art religieux éclectique*, in "Monuments Historiques de la France", 1986, n°147, pp. 31-38.

La construction des lieux de culte du Moyen Age à nos jours, Atti delle giornate di studio della Società d'histoire religieuse de France, 9-10 maggio 1986, in "Revue d'histoire de l'église de France", vol. LXXIII, gennaio-giugno 1987, n. 190.

Boudon P., *Le pied et la chaussure. La fonction comme 'application' chez Viollet-le-Duc*, in "Amphion, Le Droguier du fonctionnalisme", 1987, n. 1, pp. 177-182.

Chevillot C., *Frémiet et la tradition néo-gothique*, in "Le Mont Saint-Michel, l'archange et la flèche", 1987, pp. 111-114.

Thaon B., *Pierrefonds ou l'impossible jardin*, Nouvelles éditions latines, Paris 1987.

J.-M. Leniaud, *L'administration des cultes pendant la période concordataire*, Nouvelles éditions latines, Paris 1988.

Marcheso Moreno E., *Viollet-le-Duc's legacy of controversy*, in "Architecture: the AIA journal", 1988, n. 77, pp. 92-95.

Clarke W. W., *Viollet-le-Duc*, in "Art journal", 1989, vol. XLVIII, n. 4, pp. 356-358.

Courtenay L. T., *Viollet-le-Duc et la flèche de Notre-Dame de Paris: la charpente gothique aux XIII et XIX siècles*, in "Journal d'histoire de l'architecture", 1988, n. 2, p. 53-68.

Fontaney P., *Le renouveau gothique en Angleterre, idéologie et architecture*, Presses Univ. de Bordeaux, 1989.

Leniaud J.-M., Bailleux-Delbecq M., *Le château d'Eu. Pour un musée Louis-Philippe* in *Monuments Historiques de la France*, 1989, n. 165, pp. 45-54.

Morolli G., *Una "lezione" di storiografia architettonica di Eugène Viollet-le-Duc*, in "Quasar", gennaio 1989, vol. I, pp. 51-58.

Focillon H.J., *Anthological excerpts from Gottfried Semper to Henri Focillon*, in "Rassegna", 1990, n°12, pp. 77-88.

Frampton K., *Der Entwurf als beherrschte Bewegung | Le projet comme maîtrise du mouvement*, in "Archithese", 1990, n. 20, pp. 52-69.

Lucan J., *La decorazione come costruzione: un paradosso? | Decoration as building: a paradox?* in "Ottagono", 1990, n.94, pp. 56-67.

Enaud F., *Les principes de restauration des Monuments en France de Viollet-le-Duc à la Charte de Venise*, in "Geschichte der Restaurierung in Europa. Akten des Internationalen Kongresses", 1989, Worms, 1991, pp. 49- 64.

Taralon J., A. Blanc, J. Devillard, L. Lenormand, *Observations sur le portail central et sur la façade occidentale de Notre-Dame de Paris*, in "Bulletin monumental", 1991, vol. 149, pp. 341-432.

Barker M., *An appraisal of Viollet-le-Duc, 1814-1879, and his influence*, in *Historicism and exhibitions in "Europe, 1830-1880"*, York, 1992, vol. XVI, pp. 3-13.

Mann G. M., *Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) and the Romantic reform movement in architecture*, Ann Arbor, Parigi 1992.

Foucart B., *L'Éclecticisme raisonné*, choix de textes et préface de Foucart Bruno, Denoël, Paris 1984.

Crippa M. A. (a cura di), *Eugene Viollet-le-Duc, Conversazioni sull'architettura, estratti dal dizionario*, Jaca Book, Milano 1990.

Hearn M.F., *The architectural theory of Viollet-le-Duc. Readings and commentary*, MIT, Cambridge 1990.

Vassallo E., *Il progetto di restauro: Viollet-le-Duc e la Madeleine di Vézelay*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", vol. II, 1990-1992, pp. 903-912.

Leniaud J., *Une simple querelle de clocher? Viollet-le-Duc à Saint-Denis, 1846*, in "Revue de l'art", CI, 1993, pp. 17-28.

Leniaud J., *Viollet-Le-Duc ou Les Délires du système*, Mengès, Paris 1994.

Fiengo G., Bellini A., Della Torre S. (a cura di), *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, Guerini, Milano 1994.

Baridon L., *L'Imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, L'Harmattan, Paris 1996.

Bressani M., *Opposition et Équilibre. Le rationalisme organique de Viollet-le-Duc*, *Revue de l'art*, CXII, 1996, pp. 28-37.

Vassallo E., *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)*, in Casiello S. (a cura di), *La cultura del restauro*, Venezia, Marsilio 1996.

Tamborrino R., *Eugène Viollet-le-Duc. Gli architetti e la storia. Scritti sull'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

Bressani Martin, *Science, Histoire et Archéologie: sources et généalogie de la pensée organiciste de Viollet-le-Duc*, tesi, Université de Paris IV, 1997.

Mark R., *Robert Willis, Viollet-le-Duc and the structural approach to Gothic architecture*, in L. T. Courtenay (a cura di), *The engineering of medieval cathedrals*, 1997, pp. 1-13.

O'Connell L. M., *Viollet-le-Duc on drawing, photography, and the 'space outside the frame'*, in "History of photography", 1998, pp. 139-146.

Leniaud J. M., *Les Bâisseurs d'avenir. Portraits d'architectes, XIXe-XXe siècle. Fontaine, Viollet-le-Duc, Hankar, Horta, Guimard, Tony Garnier, Le Corbusier*, Fayard, Paris 1998, p. 100-168.

Vaisse P., *Viollet-le-Duc et l'art roman*, in A. Regond (a cura di), "L'invention de l'art roman au XIXe siècle. L'époque romane vue par le XIXe siècle, in *Revue d'Auvergne*", 1999, vol. CXIV, n°4, pp. 51-60.

Mayer J., *Les premiers travaux de Lassus et Viollet-le-Duc à Notre-Dame de Paris. La Galerie des rois et le niches de contreforts de la façade ouest 1844-1846*, in "Bulletin monumental", 1999, vol. 157, pp. 355-365.

Brooks C., *The Gothic Revival*, Phaidon, London 1999.

Bercé F., *Mérimée et les architectes des monuments historiques*, in "Architectes et architecture dans la littérature française", 1999, vol. XII, pp. 77-86.

Bressani M., *Anatomie comparée et anatomie philosophique: l'unité du monde selon Viollet-le-Duc*, in "Architecture and ideas", 1999, pp. 46-61.

G.R.A.H.A.L., *Catalogue des dessins de Viollet-Le-Duc*, G.R.A.H.A.L., Parigi 2000.

Bazelaire H. de, *Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). Un pionnier de la conservation-restauration?* in "CoRé", 2000, IX, pp. 58-60.

Murphy K., *Memory and modernity: Viollet-le-Duc at Vézelay*, Pennsylvania State University Press, University Park 2000.

Bercé F. (a cura di), *La correspondance Mérimée - Viollet-Le-Duc*, CTHS, Paris 2001.

Timbert A., *Les arcs-boutants de la nef de l'église abbatiale de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay* in "Annales de Bourgogne", 2002, vol. LXXIV, pp. 25-38.

Crippa M.A. (a cura di), *Eugene Viollet-le-Duc, L'architettura ragionata*, estratti dagli Entretiens, Jaca Book, Milano 2002.

Tamborrino R., *Viollet-le-Duc, le "Annales archéologiques" e i romantici scientifici*, in Castelnovo E., Sergi G., *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV. Il medioevo al passato e al presente, Einaudi, Torino 2004, pp. 439-464.

W. Oechslin (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*, Atti del colloquio internazionale, Zürich 24 -26 agosto 2001, Berlin 2005.

Timbet A., *Viollet-le-Duc: le chantier de restauration de La Madeleine de Vézelay - Correspondance (1840-1841)*, Société Fouilles archéo Yonne, Parigi 2005.

Leniaud J.-M., *Lassus, Viollet-le-Duc: la question de l'authentique en matière de restauration monumental* in "Faces", 2005, n. 58, pp. 50-53.

Timbert A., *Viollet-le-Duc Eugene Emanuelle, 1814-1879*, Maan 2005.

Timbert A., *Catalogue Raisonné des documents figurés de la Madaleine de Vézelay*, s.d..

J.-M. Leniaud, presentazione alla ristampa di *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris exécutées sur les cartons de E. Viollet-Le-Duc*, Paris, (1870), Bibliotheque des Introuvables, Paris 2008.

Forgeret J. Debier V., *Les Archives Viollet-le-Duc à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, in "Monumental - revue scientifique et technique", numéro semestriel 1 - 2008

Hauquiez D. Timbert A., *Reconstruire Vézelay et Restaurer la Bourgogne*, s.i., Parigi 2009.

Napoleone L., "Principio di struttura" e "unità di stile" nel pensiero di *Viollet-le-Duc*, in "Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro", n. 46, 2010, pagg. 59-76.

Chemolli G., *Viollet-le-Duc, architetto*, Tesi di Dottorato, École Polytechnique Fédérale de Lausanna, Losanna 2011.

Bibliografia dei cataloghi di mostre

Viollet-le-Duc, (catalogo mostra, Parigi, 19 febbraio - 5 maggio 1980), Editions de la Reunion des Musées Nationaux, Parigi 1980.

Viollet-le-Duc G., Vernes M., Aillagon J.-J. (a cura di), *Le Voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, (catalogo mostra, Paris, gennaio-marzo 1980), Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris 1980.

Auzas P.-M. (a cura di), *Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879*. (catalogo mostra, Hôtel de Sully, Paris, primavera 1965) Caisse Nationale des Monuments Historiques, Parigi 1965, ried. CNMH, Paris 1979.

Viollet-le-Duc G., *Viollet-le-Duc à Vézelay*. (catalogo mostra, Vézelay, giugno-estate 1968, Yonne et tourisme, Vézelay 1968.

Viollet-le-Duc, centenaire de sa mort à Lausanne, (catalogo mostra, Musée historique de l'Ancien-Évêché. Lausanne, 22 giugno - 30 settembre 1979), Musée historique de l'Ancien-Evêché, Lausanne 1979.

Viollet-Le-Duc au Château d'Eu (1874-1879). (catalogo mostra, Eu, musée Louis-Philippe, 16 maggio-31 ottobre 1979), Musée Louis Philippe, Eu 1979.

Viollet-le-Duc dans l'Yonne, Sens, Vézelay, Auxerre, giugno-novembre 1980, Archives départementales de l'Yonne, Auxerre 1980.

Damine A., Gendre C., *Dessins français, XVIII et XIX siècles, du Musée Lambinet et de la Bibliothèque Municipale de Versailles*, (catalogo mostra, Versailles, Musée Lambinet, 23 aprile - 6 giugno 1981) Musée Lambinet, Versailles 1981.

Viollet-Le-Duc e il Restauro degli Edifici in Francia, (catalogo mostra, Torino, Mole Antonelliana, Luglio - Ottobre 1981), Electa, Milano 1981.

Clark W. W., Hirschman J. (a cura di), *Un voyage héliographique à faire. The mission of 1851. The first photographic survey of historical monuments in France*, (catalogo mostra, Flushing, Queens College, 4 March - 3 April 1981) National Endowment for the Arts, New York 1981.

Viollet-le-Duc : Architect, Artist, Master of Historic Preservation. (catalogo mostra, New York, The Grey Art Gallery and Study Center, New York University, 19 gennaio - 27 febbraio; Pittsburgh, The Frick Art Museum, 8 maggio -19 giugno; Washington, The National Building Museum, 26 giugno -

14 agosto, Austin, Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, 28 agosto -10 ottobre) The Trust for Museum Exhibitions, Washington 1988.

Bercé F., Foucart B. (a cura di), *Viollet-le-Duc architect, artist, master of historic preservation*, (catalogo mostra, New York, The Grey Art Gallery and Study Center, 19 gennaio - 27 febbraio 1988), Trust for Museum Exhibitions, Washington DC 1988.

Bibliografia degli scritti di Viollet-le-Duc

Le style gothique au XIX siècle in “Les Annales archéologiques”, IV, 1846, pp. 325-353 (ristampato: *Du style gothique au dix-neuvième siècle*, Paris, 1846).

Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, B. Bance e A. Morel, Paris 1854-1868, 10 volumi.

Description du château de Pierrefonds, B. Bance, Paris 1857.

Description du château de Coucy, Bance, Paris 1857.

Cité de Carcassonne (Aude), Gide, Paris 1858.

Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance, B. Bance, Vve A. Morel, Paris 1858-1875, 8 volumi.

Lettres pour la Sicile, à propos des événements de juin et de juillet 1860, Vve A. Morel, Paris 1860.

Entretiens sur l'architecture, A. Morel, Paris 1863-1872, 2 volumi.

Intervention de l'État dans l'enseignement des Beaux-Arts, A. Morel, Paris 1864.

Description du château d'Arques, Vve A. Morel, Paris 1871.

Mémoire sur la défense de Paris, septembre 1870, janvier 1871, Vve A. Morel, Paris 1871.

Histoire d'une maison, J. Hetzel, Paris 1873.

Méthode d'enseignement du dessin applicable aux écoles professionnelles ou industrielles proposée par les membres du Comité de rédaction de l'Encyclopédie d'architecture, A. Morel, Paris 1873.

Mémoire sur la défense de Paris, septembre 1870 - janvier 1871, Vve A. Morel, Paris 1871.

Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay, J. Baur et Detaille, Libraires - Éditeurs, Paris 1873.

Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale, Hetzel, Parigi s.d..

Histoire d'une forteresse, J. Hetzel, Paris 1874.

Histoire de l'habitation humaine: depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours, J. Hetzel et Cie, Paris 1875.

Habitations Modernes, Morel, Parigi 1875-1877.

Le Massif du Mont Blanc, étude sur sa constitution géodésique et géologique, sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers, J. Baudry, Paris 1876.

Le Massif du Mont Blanc: carte dressée à 1/40.000 par E. Viollet-le-Duc d'après ses relevés et études sur le terrain de 1868 à 1875 avec l'aide du Dépôt topographique de la Guerre et des levés de Mr Mieulet Cap. d'État-major / gravé par Ehrard, J. Baudry, Paris 1876.

L'Art russe : ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir; Vve A. Morel, Paris 1877.

Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale, J. Hetzel, Paris 1878.

Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner, J. Hetzel, Paris 1879.

La Cité de Carcassonne (Lettre au directeur des Annales archéologiques), in "Annales archéologiques", I, 1844, p. 448-458.

De l'art étranger et de l'art national (Introduction au chapitre III. *De la construction des édifices religieux en France*), in "Annales archéologiques", II, 1845, p. 285-290.

De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVIe siècle, in "Annales archéologiques", I, 1844, p. 334-347, II, 1845, p. 69-76, 134-141, 318-330, III, 1845, p. 321-336, III, 1846, p. 266-283.

Construction des voûtes au XIIIe siècle in “Annales archéologiques”, VI, 1846, p. 194-205, VI, 1847, p. 247-255.

Réponse aux considérations de l'Académie des beaux-arts sur la question de savoir s'il est convenable au XIXe siècle de bâtir des églises en style gothique, in “Annales archéologiques”, IV, 1846, p. 333-353.

Le Style gothique au XIXe siècle in “Annales archéologiques”, IV, 1846, p. 325-353.

Église et Chasse de Saint-Thibault, in “Annales archéologiques”, V, 1846, p. 189-199.

Liste des volumes et dessins qui composent la collection Gaignières conservée à la Bibliothèque bodléienne d'Oxford, communiquée par M. Viollet-le-Duc, in “Bulletin du Comité historique des arts et monuments”, III, 1852, pp. 229-256, 269-288.

Entretien et Restauration des cathédrales de France. Notre-Dame de Paris, in “Revue générale de l'architecture et des travaux publics”, IX, 1851, pp. 3-17, 113-120, 209-217.

Cérémonies publiques accomplies dans l'église Notre-Dame de Paris. Te Deum chanté le 1er janvier 1852, in “Revue générale de l'architecture et des travaux publics”, X, 1852, pp. 3-8, 9-12.

Costumes des figures sculptées sur le retable de la chapelle de Saint-Germer (étoffes, peintures), in “Revue générale de l'architecture et des travaux publics”, X, 1852, pp. 369-371.

Essai sur l'origine et les développements de l'art de bâtir en France, depuis la chute de l'Empire romain jusqu'au XVIe siècle in “Revue générale de l'architecture et des travaux publics”, X, 1852, pp. 35-42, 74-81, 134-146, 242-253, 343-352 ; XI, 1853, pp. 8-16.

Un mot sur l'architecture en 1852, in “Revue générale de l'architecture et des travaux publics”, X, 1852, pp. 371-379.

Encore un mot sur l'architecture en 1853 in "Revue générale de l'architecture et des travaux publics", XI, 1853, pp. 49-52.

Les Ouvriers au XIIIe siècle, in "Revue générale de l'architecture et des travaux publics", XI, 1853, pp. 3-7.

Retable de la chapelle de Saint-Germer, in "Revue générale de l'architecture et des travaux publics", XI, 1853, pp. 435-436.

Silicatisation des pierres calcaires, suivi de Cathédrale de Paris. Travaux de restauration (Lettre à Monsieur Rochas du 2 mai 1853 de M. Viollet-le-Duc et de M. Lassus), in "Revue générale de l'architecture et des travaux publics, XI, 1853", pp. 139-140.

Les Inondations de 1856. Recherches sur leurs causes et sur les moyens à employer pour les prévenir, in "Encyclopédie d'architecture", VI, juillet 1856, pp. 105-113.

Nécrologie. M. Lassus, in "Encyclopédie d'architecture", VII, août 1857, pp. 113-116.

Pavage de la chapelle de Saint-Cucuphas. Abbaye de Saint-Denis. (Lettre de M. Viollet-le-Duc au directeur de la revue), in "Revue générale de l'architecture et des travaux publics", XV, 1857, col. 244-245.

L'Architecture et les Architectes au XIXe siècle, in "L'Artiste", 4 août 1858, pp. 225-229 (I), 266-268 (II) ; 5 septembre 1858, pp. 22-25 (III), 49-52 (IV); 5 octobre 1858, pp. 113-116 (V).

Un cours de dessin, in "L'Artiste", V, novembre 1858, pp. 154-156.

Première Apparition de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle, in "Gazette des Beaux-Arts", janvier 1859, p. 286-295.

Requête adressée aux Parisiens par un étranger, in "Gazette des Beaux-Arts", mai 1859, pp. 165-169.

Antiquités nationales, in *Collection Gaignières de la Bibliothèque bodléienne d'Oxford*, in "Revue archéologique", I, 1860, pp. 219-222.

Ruines de Champlieu, in “Revue archéologique”, I, 1860, pp. 44-54.

L'Église impériale de Saint-Denis, in “Revue archéologique”, III, 1861, p. 298-310, 345-353.

L'Enseignement des arts. Il y a quelque chose à faire, in “Gazette des Beaux-Arts”, mai 1862, p. 393-402, juin 1862, p. 525-534, juillet 1862, pp. 71-82 ; septembre 1862, pp. 249-255.

Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle, in “Revue archéologique”, VII, 1863, pp. 103-118, 184-193, 250-258, 368-370.

Cours professés par Viollet-le-Duc à l'école des Beaux-Arts, in “Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger”, I, 1864, 27 février, pp. 149-155, 23 avril, pp. 262-265, 11 juin, pp. 379-382, 2 juillet, pp. 423-426, 9 juillet, pp. 444-446, 30 juillet, pp. 487-492, 1er octobre, pp. 629-631, 8 octobre, pp. 642-645.

De l'enseignement des arts du dessin, in “La Revue des deux mondes”, 1er novembre 1864.

De l'architecture dans ses rapports avec l'histoire. Conférence à la Sorbonne du 4 février 1867, in “Gazette des architectes et du bâtiment”, IV, 23, 1866, pp. 353-364.

Du diplôme d'architecte, in “Gazette des architectes et du bâtiment”, V, 1, 1867, p. 17-19.

Critique: l'art industriel, in “Gazette des architectes et du bâtiment”, V, 15, 1867, pp. 154-157.

Critique: l'architecture et ses traditions devant le XIXe siècle, in “Gazette des architectes et du bâtiment”, V, 23, 1867, pp. 217-222

Coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts par Lecocq de Boisbaudran, in “Encyclopédie d'architecture”, I, 2e série, 1872, pp. 45-46.

La Fortification passagère dans les guerres actuelles, in “Journal des sciences militaires”, II, juillet 1872, p. 339-355.

Histoire de la caricature au Moyen Âge par M. Champfleury, in "Encyclopédie d'architecture", I, 2e série, 1872, pp. 35-39.

Les Monuments incendiés de Paris, in "Encyclopédie d'architecture", I, 2e série, 1872, pp. 1-6.

Lettre de Viollet-le-Duc à Baragnon, in "La Tache noire", 24 mai 1874.

Lacs supérieurs in "Annuaire du club alpin français", 1874, p. 277.

Conférence de M. Viollet-le-Duc sur l'enseignement des arts du dessin au palais de l'Industrie, le 19 octobre 1876 in "Gazette des architectes et du bâtiment", XII, 1876, pp. 193-196.

Aperçu général des bâtiments de l'Exposition universelle de 1878 in "L'Art", II, 1878, pp. 110-114.

Les Bâtiments de l'Exposition universelle de 1878, aperçu general, in "L'Art", II, 1878, pp. 137-140, 145-148, 191-199, 211-216, 233-240, 269-272, 289-318.

Le Palais du Champ-de-Mars in "L'Art", III, 1878, pp. 11-17.

Le Palais du Champ-de-Mars, in "L'Art", III, 1878, pp. 57-60, 105-108, 121-128, 193-199.

Le Palais du Trocadéro, in "L'Art", IV, 1878, pp. 123-135.

Du rôle de l'art dans les sociétés modernes in "La Science politique", octobre-juillet 1878.

De la décoration appliquée aux edifices, in "L'Art", VII, 1879, pp. 50-58, 75-78, 108-112, 125-130, 147-157.

Discours de Viollet-le-Duc à l'occasion de la distribution des récompenses à l'École municipale de dessin pour les jeunes filles du IXe arrondissement, in "La République française", 24 juin 1879.

Fonti bibliografiche ed archivistiche

Biblioteca del Dipartimento d'Architettura "Giovanni Michelucci" di Bologna.

Biblioteca della Scuola di Architettura di Cesena.

Biblioteca Centrale del Politecnico di Milano.

Biblioteca del Dipartimento di progettazione del Politecnico di Milano.

Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), Parigi.

Bibliothèque National de France (BnF), Parigi.

Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Parigi.

Ministère de la Culture de la France - Direction générale des patrimoines,
Parigi.

Bibliothèque de la Médiatèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Parigi.

Bibliothèque de la Cité de l'architecture & du patrimoine, Parigi.

Achives Nationales de Parigi.

<http://gallica.bnf.fr/>.

<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/>.

<http://www.e-rara.ch/>.

